

كتاب أبحاث مؤتمر
اتحاد كتاب التشرية ومناقشات القناة وسيناء



المسائل الحديثة والأدب



مركز أديب السريعة



كتاب أبحاث مؤلف
الناد كتاب الترفيه والفن وسينما

الوسائط الحديثة والأدب

اتحاد كتاب مصر
فرع الشرقية والقناة وسيناء

رئيس مجلس إدارة الفرع
أ.د. السيد الديب

رئيس لجنة الامتحانات
صلاح والس

نائب رئيس مجلس الإدارة
أ.د. أحمد زلط

الأعضاء " إقبيا "
إبراهيم عطية
السيد الخميس
بهي الدين عوض
د. كازم عزيز
محمدي محمود جعفر
د. محمد عبد الحليم غنيم
محمد عبد الله الهادي

سكرتير الفرع
إبراهيم عطية
أمين الصندوق
محمدي جعفر
أمين اللجنة الثقافية
السيد الخميس

٤٢ شارع مسجد الرحمن - حي القومية - قسم ثان - الزقازيق

الوسائط الحديثة وأثرها على الإبداع

أ.م. السيد محمد الديب

هذا هو الموضوع الذي تمخرف في عبايه بحوث المؤتمر الأول لاتحاد كتاب مصر في الشرقية ومحافظات القناة وسيناء ، وأنا سعيد بها ، حريص عليها لاعتبارات كثيرة ، كما أن حالات التجريب الإبداعي في السنوات الأخيرة تشهد إنماء متزايدا لم يمكن متوقفا من الكثيرين .

يأتي هذا المؤتمر بمدينة الزقازيق في ختام عام مليء بالعراة الثقافية الذي لم يشهده الاتحاد العام لكتاب مصر من قبل ، سواء أكان ذلك على مستوى المركز الرئيسي أم على مستوى الفروع ، كما نستشرف عاما جديدا نود أن ترتفع فيه الكلمة الهادفة إلى المستوى للأمل .

لقد تابعنا فعاليات مؤتمر الأدباء والكتاب العرب للتعقد في القاهرة (نوفمبر ٢٠٠٦ م) وما دار فيه من حوارات وقضايا بين سائر الأدباء والفكرين حول عنوانه المختار وهو " نجيب محفوظ .. والرواية العربية " .

تتميز الأبحاث والشهادات التي بين أيدينا حول الوسائط الحديثة ، ويتم عن اهتمام بالغ بالمبدعين والنقاد الذين شاركوا بالكتابة في هذا الملف الذي ينتظره الكثيرون ، خاصة أن الموضوع المختار للمؤتمر يؤكد الرغبة العارمة ، التي تنشدها كل من له قلب ينبض بما يدور حوله في الحياة الثقافية داخل مصر وخارجها .

وأذكر أنني حريص على الحركة الأدبية في الأقاليم بصفة خاصة ، وقد كان آخر ما أتممت تأليفه كتابا بعنوان " أصوات .. الأرض والحب والثورة " تناولت فيه مجموعة من أدباء الشرقية بالدراسة والنقد ، وذلك في صيف هذا العام (٢٠٠٦ م) قبل مفارقتي أرض الوطن للعلاج في الخارج ، وذكرت في مقدمته ما يلي : " والأمر الذي لا يرياني قبل إخراج الكتاب هو احتجاب بعض الأصوات البارزة عن البوح بأسرارها ، إذ أن الوضع الذي عشت فيه كان ملحا علي في غلق باب الدخول ، والاقتصار على ما تم

بعثه ، وتأجيل باقي الدراسات التي لم تستكمل إلى أمد قريب ، لعل
العمر يسمح لي أن أجمع بينها في حلقة أخرى ، وليس ذلك على الله
ببعيد* .

ولما رجعت إلى وطني الذي حزننت له - أو عليه - زمن ابتعادي - أقيمت
نفسى في أحضانها ، وسارعت إلى مؤتمر الاتحاد الذي مكان بالنسبة لي
انفراجاً في أزميتي مع نفسي ، وإحساساً بالدفع العاطفي الذي اشتعلني وأنا
التقي بأصدقائي في القاهرة للعز لدين الله الفاطمي .
ماذا أقول !!

عرفت الدكتور محمود المحرط طيباً قبل أن أعرفه شاعراً ، فلقد
استقبلته في الصالون الأدبي بمنزلي عام خمسة وتسعين وتسعمائة
وآلف ، واستطاع - باستاذيته الطيبة - أن يقرأ الأحاديث متقباً فيها عن
دواعي الألم والأمل معلناً عن نفسه شاعراً للأطباء وطبيباً للشعراء .
ورغبت في أن يخرج إلى المنتديات العامة بشعره وفيه الذي كان فيه
نمطاً فريداً شكلاً ومضموناً بصورة لا تقلد فيها أحداً ، فكان تميزه
مدفناً للحاضرين ، وكانهم لم ينتظروا منه أن يأتي بهذا القريض
الفريد .

وقد أدرك عن يقين - فيما بعد - أن شعره سجين أوزقه ، فأفسح له
باب الحرية ، وانطلق إلى القراء في ديوان متميز هو (بنت السماء) الذي
تكاد قصائده ومقالاته لا تتجاوز دائرة القزل والنسب إلى شيء آخر .
إذن - لقد جمع الدكتور المحرط شعره العاطفي بلا خجل ، ونشره
على الناس بلا خوف أفتناعاً بما قال ، وكانه : لا جهاء في الشعر ، أو أن
أكذوبة أعذبه : إذ أنه لا يرى غضاضة في أن يقرأ الكثر من مشاعره
وأحاسيسه ، حتى لو كان منهم طلائع أو مرضاء في عيادته ، ولم يكن
ككثير من الذين يتبرؤون من شعرهم العاطفي ، وكانه سبب في جبن
حياتهم ، ولا يتلاءم مع أوضاعهم الاجتماعية التي تفرض عليهم نمطاً
حياتياً معيناً ، فيتخلصون منه بالحرق أو الإهابة .

وقد كان الشاعر عزيز أباظه متعباً من نشر شعره الغزلي إذ كيف
يكون مديراً لإقليم (محافظا) وينشر على الناس شعراً عاطفياً !!
وتدخل الدكتور طه حسين في الأمر وحض الشاعر الأباظي على إخراج
شعره الغزلي بلا وجل وفيه رثاء لزوجته ، وقرأ الناس ذلك في ديوان (أنات
حائرة)

لما الدكتور أحمد هيكل (ابن قسم الزقازيق البحري) والوزير الأسبق للثقافة فقد تخلص من شعره الغزلي الذي هتف به في ريمان شبابه ، إذ لا يليق أن يقرأ المصلاّب شعرا عاطفيا يتناول للشاعر والأحاسيس لعميدهم في كلية دار العلوم .

أما الدكتور محمود العجر فلم يكن مشغولا بذلك لأنه إذا حاول أن يحجب غزله عن الناس فلن يتبقى له شيء بعد ذلك ، أو ربما يبقى القليل الذي لا يستقيم ديوانا من الشعر العجري والقمر البشري والجمال الأنثوي .

ونبدأ بالإهداء حيث نقرأ جزءا من قصيدة (حتمية اللقاء) ، قال :

أحسن بأن الإله حيائي / بنظم القصيد .. لوصف بهالك

وأن الإله .. حباك جمالا ليخرج مني .. قريضا كذلك

فقد عشت قبلك روحا طويلا / فما تاق شمري .. لوصف سواك

وكانه يذكرنا بنونية ابن زيدون التي خاطب بها (ولادة) معشوقته

بضمير المذكر ، إذ قال :

ويا نسيم الصبا بلغ تعيتنا / من لون على البعد حينا مكان يحينا

فهل أرى الدهر يقضينا مساعفت / منه ، وإن لم يحسن غبا تقاضينا

رييب ملك كان الله أنشأه مسككا ، وقدر إنشاء الوري طينا

وشهدنا هذا الشعر الغزل في (بنت السماء) يعتمد عن ابن زيدون مع

حرصه على الارتقاء بمحبوبته إلى عناء السماء حيث تستمد جمالها الذي

لا نظير له بين البشر

أراك شموخا .. يطول السحاب يضارع في مرتقاء القمر

أراك جمالا .. أراك جلالا .. أراك مثالا .. لخير البشر

أراك شموسا .. تثير الضياء .. فتبهز مني الرؤي .. والبصر

ويقارب صاحبنا من ديوان عمر بن أبي ربيعة ، لكنه ليس هو ، إذ أنه

يأتي لخطاب محبوبته رمزا أو خيالا بشمر يتميز بصديق العاطفة ، وعميق

التجربة ، وجمال الموسيقى وروعة البيان فنراه متحدثا بضمير للتكلم ،

فهو الشاعر للمحب ، والعاشق الولهان والرومانسي الراهب في محراب الفن .

ويستقل على التاريخ فيعيش مع ليلي وهي تعاتب قيسا أو مع قيس

وهو يخاطب وردا ، ثم ينمق مع ككل ذلك ، ويحاول أن يسبح في شواطئ

نزار قباني حاملا بعضا من مبادئ قصائده المتوحشة .

قال الدكتور :

أنا أنشئ .. ويمنني حيائي / فما يثنيك عن أن تحتويني

أخاف وأبتغي .. لو أن قدي / تهرى .. في شمالك واليمين
أريج الرأس في صدر حنون / وأقرغ ما يلقى .. من حنين
لا يرضى الشاعر بمنهاج ابن ربيعة ولا بغزل ابن زيدون وإنما يهتف
أحيانا بشمر قيس بن اللوح (المجنون) بليلى العامرية .
تتعاقد في أشعار هذا الديوان الموسيقى التصويرية بعبور الشمر
للمروفة (الوافر .. الكامل .. التدارك .. التقارب ..) مع التصرف فيها أحيانا
بما يهيئ للجملة الشعرية الإرتواء والإتقاء .
نستشعر بأبيات (بنت السماء) صدق الشاعر وإيماءات الألفاظ ،
وجمال الأسلوب ، ورشاقة العبارة مما يؤهل هذا الديوان ، ليكون نموذجا
جديدا لكشعر الغزل في الأدب المعاصر .

أستاذ دكتور / السيد محمد الديب
وكيل كلية اللغة العربية
جامعة الأزهر

أما بعد

أ.د. أحمد زلط

أمين عام المؤتمر

ككيف تغزل بيدك خيوط الشمس وككيف تنيه بأذنك التلمي لإقليم الشرقية والقناة . بوابة مصر الشرقية منذ فجر التاريخ إلى أن تقوم الساعة .. عبق الأمالة ونسيج المطاء يمتدان في شرايين الوطن ، فتتشكل خصوصية الزمان والمكان والإنسان .

والكتاب - الإنسان - هو ضمير الوطن بل حارس للمجتمع في غور مزيدة أو اتهام .. فوعيه بالمواطنة وحرية الإبداعية للكفولة هما للوشر السديد لريادة النخب الثقافية التي تقود مسيرة التنمية للتحكملة وتدفع أساليب الرقي إلى مناخ أفضل وغد مشرق .

ومن حسن الطالع مع إشراقة عام جديد - أن ينظم اتحاد الكتاب (فرع إقليم الشرقية والقناة وسيناء) مؤتمره الأول بحيث يفتح الفرع الوليد أعضائه ويستقبل النخبة للبدعة أعضاء الاتحاد من شتى محافظات مصر .. ومجلس إدارة الفرع يقتدي بنجاح للمركز الرئيسي في تنظيم للمؤتمرين الآخرين وتفعيل الأنشطة بحيث تغطي اهتمامات ككل كتاب حريص على الانتظام في قافلة الإبداع . وإذا مكنا قد حرصنا على نجاح جلسات المؤتمر ومشاركة الكتاب في فعالياته ومناقشة (البحوث المتنوعة) التي يصدر عنها هذا الكتاب فلننسى أشكر ككل من أجهتد وشارك ، بل جميع أعضاء لجنة تقويم البحوث التي أفرزت تواصل أعلام الأجيال المختلفة .

حقا إن البحوث لم تف بالغرض المكمل للنشود ، وهو ضرورة إظهار الأصوات للمزولة عن دوائر الضوء ، ذلك لأن (أعداد) كتاب الإقليم من شعراء وكتاب ونقاد يحتاج إلى أكثر من مؤتمر .

وهذا الكتاب يضم بين دفتيه مجموعة إسهامات تذوقية رائعة تجمع بين حرارة التناول وحماسته وبين دقة الوعي بالمنهج في تناول نصوص كتاب الإقليم ، وهي فرصة لتقديم شكر الفرع للزملاء الذين تمسوا منذ بداية التخطيط (المؤتمر اليوم الواحد) ومنهم أسماء واسعة وأخرى تنتظمها طرق التواصل من كل بقاع الوطن من الإسكندرية أحمد فضل شبلول ، ومن القاهرة حزين عمر ، ومن بورسعيد قاسم عليوه والسيد الخميسي ، ومن الزقازيق أ.د. صابر عبد الدايم ، أ.د. حسين علي محمد ، د. كازم عزيز ، ومن دمياط سمير الفيل ، ومن الإسماعيلية مصطفى خضير (ق) وعبد الله الهادي ومن سيناء حاتم عبد الهادي ، أيضا لا نجد إلا الشكر للناقد أيمن تميلب لدوره في رصد مسيرة حركة بعض أدباء الإقليم ومكتابه .. وبحوث الكتاب كما يدلنا الفهرس تلمح أيضا إسهامات لأقلام العربي عبد الوهاب وأحمد رشاد وغيرهما والآمال معتقدة بمزيد من مجهود يرقى لمستوى إبداعية الأدباء وأعدادهم للمحوظة .

أما بعد :

فأضم صوتي مع جميع أصوات أدباء الإقليم ونقاده بالشكر لا حدود لسلطانه للمحافظ المثقف المستنير السيد المستشار يحيى عبد المجيد الذي دعم - ولا يزال - يدعم حركة الفرع وأنشطته في سفاء غير مسبوق ، فله جينا وأعجابنا .

أما الدعاء فأرفعه - مع كل أعضاء المؤتمر - لله عز وجل للمزيل الأستاذ الدكتور السيد الديب بعد عودته اليمونة من رحلة العلاج من الصين ، حفظه الله وشفاه .

كما نشكر كل ضيوف المؤتمر من فروع المحافظات ومن الاتحاد المركزي .. وإلى مزيد من الحب .. لنبني ولا نهدم .

والله وراء القصد ،

المحور الأول :
الوسائل الحديثة والدب

ترتيب الأبحاث في كل صور توضع للترتيب الأحدث وفقاً لاسماء الباحثين

الأدب العربي في عصر الإنترنت

أحمد فضل شبلول

ليس هناك شك في أن شعبية شبكة الإنترنت تزداد يوماً بعد يوم، بعد أن كانت مقصورة في بدايتها عهداً (في عام ١٩٦٩) على الأغراض العسكرية، وخاصة أثناء الحرب الباردة بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي، وما أن تفتت الاتحاد السوفيتي وانهار وانتفىس - لوقل - لغرض العسكري لهذه الشبكة إلا وسارع الجميع من أجل استقلالها في الأغراض المدنية كافة، فأصبح للشبكة ومن يتعامل معها، وجود كوني افتراضي، وأصبح الواقع الذي تمثله، ولقما افتراضيا، يأتي موازياً تماماً للواقع الطبيعي الذي نعيشه فعلاً، وكل هذا يتم دون استخدام الورق والأخبار والأقلام وما إلى ذلك، الأمر الذي ينتفي معه تماماً وجود الكتاب الورقي (التقليدي) أثناء حديثنا عن هذا الواقع الافتراضي، الذي يرفع شمار معالم بلا ورق، بل ظهر ما يسمى بالإنسان الافتراضي، وهو الإنسان الذي يتعامل مع هذا الواقع الافتراضي، وهو جالس في بيته أمام جهازه الإلكتروني، منفتح على العالم الافتراضي من خلال شبكة الإنترنت، هذا العالم الذي يمنحه شكلاً أقرب ما يكون إلى شكل الأيقونة المصورة، التي تظهر على شاشة سطح المكتب وهو بهذا الشكل يتغنى تماماً ولا تظهر إلا أفكاره ومعتقداته ومولعه ولغته العاملة لتلك الأفكار والمعتقدات واللواحي، وربما تنحرف اللغة عن طبيعتها في هذا الواقع الافتراضي، وتبش لغة جديدة تناسب هذا الواقع الذي يبرز لغة خاصة به - في بعض الأحيان - هي أقرب إلى لغة الاختزال وهو ما بدأ يتشكل بالفعل من خلال لغة الشات أو المائدة والبول داخل الغرف الإلكترونية ومن خلال الماسنجر

هذا الواقع الافتراضي بدأ ينتج أدبه، وبدأ ينتج ثقافته الجديدة كل البعد عن المنتجات الورقية من كتب ومجامع وموسوعات وصحف ومجلات الخ، حيث صار كل شيء رقمياً، فهناك الأدب الرقمي، وهناك الثقافة الرقمية وتعملت المكتب لأن تصبح مكتبا إلكترونية أو مكتبا

رقمية مثلBooke وبيانات المعاجم والموسوعات تتحول هي الأخرى لكي تصبح إلكترونية، وانتشرت مقولة بيل جيتس إن كل ثروت لن تتم رقمته سيصبح تراثاً منسياً.

ومن هنا أخذ المثقفون أو الأدباء الرقميون، يسارعون في تحويل أعمالهم السابقة إلى أعمال رقمية تنشر في مواقعهم، أو مواقع الأقرب على الشبكة الدولية، وفي الوقت نفسه يحاولون نشر أعمال قدامائهم من خلال وسيط رقمي، وسأضرب مثالا بالموسوعة الشعرية للرقمية التي أصدرها الجميع الثقافي بأبوظبي والتي تحتوي في آخر إصدار لها على أكثر من مليونين وأربعمائة ألف بيت شعر، وتهدف إلى جمع كل ما قيل من الشعر العربي منذ ما قبل الإسلام وحتى العصر الحديث، وقد ضمت هذه الموسوعة التي جاءت في أسطوانة مدمجة واحدة، دواوين ٣٣٠٠ شاعر عربي، بالإضافة إلى ٦٦٥ مرجعاً أدبياً تنضمها زاوية المكتبة، فضلاً عن زاوية المعاجم التي تحتوي عشرة معاجم لغوية تمتد أهم معاجم اللغة العربية مع ملاحظة أن هذه الأسطوانة تباع في مصر بمشرة جنيهات مصرية فقط (في أقل من دولارين) وأن لها موقعا على شبكة الإنترنت، من الممكن إنزال الموسوعة منه بالمجان.

ولنا أن نتخيل لو أن للجميع الثقافي بأبوظبي لها إلى الطباعة الورقية مثل هذه الموسوعة، ماذا سيكون حال التعاملين معها، أو حال استخدامها. لن أتحدث عن المكان الذي ستشغله أجزاء الموسوعة على الأرفف الخشبية أو المعدنية، ولن أتحدث عن سعر هذه المجلدات، وإنما سأحدث عن الخدمة البحثية التي يسعى إليها الباحث في حالة طلب معلومة معينة عن شاعر أو عصر أو بيت شعري، كم سينفق من الوقت في حالة البحث ورقياً، وكم سينفق من الوقت في حالة البحث رقمياً؟ ثم نقارن بين تدوين المعلومة بعد العثور عليها، في الحالة الأولى يلجأ الباحث إلى تدوين المعلومة بخط يده في أوراقه، وفي الحالة الثانية يلجأ إلى عمليتي النسخ واللصق في المكان المحدد من بحثه، دون أدنى تكلفة في الوقت والجهد. ثم أنه من الممكن أن يخطئ الباحث وهو ينقل المعلومة من مكانها بالمجلد، إلى مكانها في بحثه، أما في حالة النسخ واللصق

فنسبة حدوث الخطأ قليلة جداً، إن لم تكن صفراً، فضلاً عن إمكانية

سماع القصيدة ملقاة بصوت أحد الشعراء أو الفنانين، وهو الشيء المستعمل حدوثة في حالة الطباعة الورقية.

ونتيجة لكل الإنجازات الرقمية التي تحققت في السنوات القليلة السابقة، ففكر مجموعة من الأدباء والكتاب العرب للتحاملين مع شبكة الإنترنت، وأصبحت جزءاً من إيقاع حياتهم اليومية في تكوين اتحاد كتاب الإنترنت العرب، وقطعوا شوطاً بعيداً في هذا المجال، وأسندوا يديهم للتأسيس الذي جاء فيه:

إننا نعيش الآن في لحظة تحول كبرى، ولحظات التحول هي لحظات ارتباك وحيرة وضبابية، وأصحاب الرؤى وحدهم هم القادرون على الإبصار وتلمس الدرب فيها، ذلك أننا وجدنا أنفسنا - نحن العرب - فجأة في ظل ثورة أخرى لم نستمع لها كثيراً، ودلّمتنا كمعد كعاسج بحيث غدونا متلقين لا مشاركين فيها، وهذه الثورة هي الثورة الرقمية التي أخذت تحتاح كل جوانب الحياة من حولنا ونحن لا نشعر فلقد ولد العصر الرقمي، وتغير المجتمع والناس من حولنا، وتغير شكل الحياة تبعاً لذلك، وتغيرت المفاهيم والقيم، أو هي في طريقها للتغير السريع - وتظهر إلى الوجود مفهوم الحياة الرقمية، والمجتمع الرقمي، والواقع التخييلي والإنسان الافتراضي.

لقد ولدت - إثر هذه الثورة الكاسحة - سلسلة المفاهيم والقيم الراسخة والمتوارثة على مدى الأجيال، وتظهر للوجود نظام قيمي جديد، ومفاهيم أخرى مختلفة للحياة والواقع الذي ما عاد واقعاً مستقراً وثابتاً كما كان، بل أصبح واقعاً افتراضياً تحول فيه الخيال إلى واقع، والواقع صار ككما الخيال، وحتى الخيال نفسه لتتفى من كينونته العلمية فصار معرفة لا يعلمها شيء سوى قدرات العقل البشري اللامحدودة فإن نحن من ذلك كله؟

إذا انتظرنا.. فإن العالم لن ينتظر، والقطار يسير بسرعة الضوء بعيداً للسافة التي أصبحت نهاية تقارب من الصفر مثبته الزمن وعابراً له في ذات اللحظة.

إننا نشعر أن المسؤولية الكبرى تقع الآن على عاتق المثقفين العرب أينما كانوا، فهم مطلوبة هذه الأمانة، وضميرها الحي، لمرح رؤى وأطر جديدة ومغايرة، تتواءم مع تسارع الحياة الرقمية الجديدة والمجتمع الرقمي والواقع الافتراضي الجديد.

وقد لاحظنا أن هناك العديد من الجهود الفردية للتناثرة هنا وهناك من قبل مثقفين وكتاب عرب متحمسين للحاق بركب هذه الثورة والمشاركة الفعالة فيها، وفي صنع المستقبل وكسر الحدود الجغرافية للصناعات بيننا في الوطن العربي، وبيننا جميعا والعالم، خصوصا وأن السافة غدت نهاية تقارب من الصفر، فأثارتنا أن هذه الجهود الفردية للتميزه بحق، وحتى تكون أكثر فعالية وتأثيرا، لا بد لها من نظام يجمعها ويوصلها ويدافع عنها ويحمل رسالتها للعالم كله.

لهذا .. ومن هذه المنطلقات جميعها ارتأينا نحن - مجموعة من المثقفين والكتاب والإعلاميين العرب - تأسيس هيئة ثقافية عربية رقمية تسمى - اتحاد كتاب الإنترنت العربيه، ونحن ومن خلال تأسيسنا لهذا الاتحاد نضع صوب أعيننا للعمل الجاد لتحقيق الأهداف التالية.

- نشر الوعي بالثقافة الرقمية في أوساط المثقفين والكتاب والإعلاميين العرب وكذلك نشر الوعي بالثقافة الرقمية بين أوساط الشعب العربي.

- يسمى الاتحاد جامدا لتحقيق قفزات نوعية في وصي الشعب العربي عموما وللارتقاء بركب الثورة الرقمية التي تفتح العالم.

- المساهمة الفعالة في نشر الثقافة والإبداع الأدبي العربي من خلال استخدام وسائل العصر الرقمي، بما فيها شبكة الإنترنت.

- توحيد الجهود الفردية للمثقفين العرب عموما وأعضاء الاتحاد خصوصا لنشر وترسيخ مفهوم الثقافة الإلكترونية، والدخول بقوة فاعلة ومؤثرة عالميا للعصر الرقمي.

- رعاية المبدعين والموهوبين العرب، وتنمية قدراتهم والعمل على إبرازها ونشرها رقميا.

- السعي العثيث لإدخال الثقافة والإبداع العربي بأسنانه حكايات ضمن سيل للمعلومات للتدفق السريع.

- ترسيخ مفهوم أدب الواقعية الرقمية بصفته الأكثر قدرة على الانساق مع روح العصر.

- إنشاء دار نشر إلكترونية تسهم في نشر الإبداع الأدبي العربي بكافة أشكاله.

- التواصل الفعال والمؤثر مع سبيل للمعلومات المتدفق من خلال التواصل مع المثقفين من أرجاء العالم حفاظاً وإنشاء صيغ للتبادل الثقافي مهم باستخدام شبكة الإنترنت.

- العمل على إجهاد مكتبة إلكترونية عربية شاملة تحتوي على الإنتاج الثقافي العربي ونشره إلكترونياً.

- الدفاع عن حقوق الملكية الفكرية للكتاب الذين يمارسون كتاباتهم رقمياً وعلى شبكة الإنترنت.

وهناك أربعة محاور من الممكن الحديث عنها تحت عنوان هذه المشاركة الأدب العربي في عصر الإنترنت:

الأول: المواقع التي تنشر الأدب العربي - نشر إلكترونيا - على شبكة الإنترنت.

الثاني: الإنترنت كموضوع من موضوعات الأدب العربي الحديث

الثالث: تقنيات شبكة الإنترنت كوسيلة للنشر الأدبي الإلكتروني.

الرابع: الناقد الأدبي الإلكتروني وهو مشروع مقدم لأصدقائنا من الأبرمجين العرب.

أولاً: المواقع التي تنشر الأدب العربي على شبكة الإنترنت

مع استمرارية ثورة الاتصالات التي يشهدها العالم حالياً، وتأسيس ملايين المواقع باللغة العربية على شبكة الإنترنت، وإزدياد شعبية الشبكة في السنوات الأخيرة، لجأ الكثير من الأدباء والناشرين العرب إلى تأسيس مواقع أدبية وثقافية وإخبارية على الشبكة بل تحول بعض الناشرين العرب لتقليديين إلى ناشرين إلكترونيين، أو هم في سبيلهم إلى ذلك.

ومن أكثر المواقع تعاملاً مع إنتاج الأدباء العرب، نذكر: أراب وورد بوكس (منتدى الكتاب العربي) الذي تشرف عليه الكاتبة المصرية أماني أحمد أمين، وناشري الذي تشرف عليه الكاتبة الكويتية حياة الهياوي، وجهات جهة الشعر الذي يشرف عليه الشاعر البحريني قاسم حداد، وأهاز الذي يشرف عليه الشاعر الكويتي فهدان الصواغ، وأبولو محاصرة الذي يشرف عليه الشاعر المصري د. حسين علي محمد.

وموسوعة الشعر العربي التي يشرف عليها الشاعر د. علي محيية وأدب الأطفال الذي يشرف عليه الكتائب الفلسطينية رافع يحيى، والموسوعة الشعرية التابعة لموقع للجمع الثقافي بأبو ظبي، فضلاً عن مواقع تعادلات الكتائب العربية وأهمها موقع اتحاد الكتائب العرب بسوريا، وموقع أرايك ستوري (القصبة العربية) الذي يشرف عليه جبر اللبحان، وموقع ألف قصبة وموقع مراهبا بالإمارات، وغيرها، فضلاً عن الموقع الشخصية للأدياء أنفسهم الذين يستضيفون فيها أسواقهم ومعيهم من الأدياء والشعراء، مثل موقع حذنة للشاعر والناقد علام الدين رمضان، وموقع الشاعر بهاء الدين رمضان، وموقع أوتاد للشاعر الإماراتي إبراهيم محمد إبراهيم، وغيرها، وهي مواقع متخصصة في نشر الأدب (شعراً وقصة ومقالة) ودراسة وبها - الخ غير أن مثل هذه المواقع الشخصية عادة ما تعتمد على شخص مؤسسها ويهدم فإذا أصيب بمكروه - لا قدر الله - أو توفي، فإن تقوم للموقع قائمة بعد ذلك، وهذا ما حدث - على سبيل المثال - مع موقع الأروقة للشاعر والكتائب العراقي علام عبد الحسن، الذي كان يقيم في المغرب، وكان موقعه ممتازاً بالفصل ولكن عندما توفاه الله، لم يكمل أحد ما بدأه علام وأكمل لونه - الذي رحل إلى فرنسا - ذلك الموقع، وأنس لنفسه موقعا آخر وذهب في الفضاء الإلكتروني، أو تلاشى من الوجود الرقمي ذلك الموقع لهم.

هناك أيضاً مواقع ومجلات إلكترونية، يشكل الأدب والثقافة جزءاً كبيراً من اهتماماتها، مثل: أمواج سكندرية (الموقع الثقافي لمدينة الإسكندرية) التي يشرف عليها الكتائب الصغرى حسام عبد القادر والقاص منير عتيبة ومبدل إيست أونلاين التي يشرف عليه د. ميم الزبيدي، والمشرق والمغرب العربي، وهذه مجرد أمثلة فحسب، وغيرها الكثير والكثير.

ثالثاً: الإلكترونيات كموضوع من موضوعات الأدب العربي.

وفيما عرّوي دليل الإنترنت.

دخلت شبكة الإنترنت فضاء القصبة العربية القصيرة، وأصبحت إحدى مفرداتها، بل شكلت عالماً قائماً بذاته يتحكم في ليقاع الحياة الخاصة لشغفوس القصبة ويحد أن رأينا في هذه الشبكة منطلقاً جديداً

لأدب الرحلات الإلكترونية (مراجع كتاب رحلات سندباد الإنترنت لصيد العمود يسوي، على سبيل المثال) نجد الحكايات للصورة وفيه خوري في قصتها القصيرة للليل - إذا جاء - المنشورة في جريدة الأهرام والجمعة ٢٠٠٤/١/١٦) تستفيد من هذه التقنية الجديدة في نسج حياة بطلة قصتها التي تمرقت على جهاز الكمبيوتر وعائلته من ابنها الذي لمداه والده جهازا بمناسبة نجاحه في الإعدادية ويديره بفاجأ الابن والدته بسؤاله عما تفعل أمام جهاز الكمبيوتر في ساعة متأخرة من الليل؟.

ونصرف من خلال تقدم السرد أن الأم مطلقة، وإنها تعاني من الوحدة والاعتمادية فتلجأ إلى تناول الهدايا وقد وجدت في الكمبيوتر والإنترنت وغرف الدردشة والبريد الإلكتروني والمواقع المختلفة تسليتها الكبيرة التي تقضي على أوقات فراغها ووحدها، ولكنها، وخاصة حين يكون وحدهما خارج المنزل.

تقول الأم لهناء: كنت لا تعرف يا بني مدى عذابي ووحشتي إذا جاء الليل واضطريت إلى دخول الفراش، حينئذ أعذ في التقلب يمينا ويسارا ولذا أستعدي النوم فيمتنع علي ويهاتفني، وأتلى مفتحة العينين، أحرق في سقب المعجزة للظلمة، وقد سكن كل شيء حولي بعد أن أغلقت حبرتك عليك لتنام.

ومن ثم تلجأ إلى تلك المواقف الجديدة التي بالفعل تتقن من وحدتها والاعتمادية، ونعرف أنها امرأة جامعية مثقفة ولكنها لا تعمل، بسبب شروط زوجها، الذي في النهاية تركها ليتزوج من أخرى.

ككل هذا كان حافظا لتعلق الأم في عوالم الإنترنت، وتجدد بدلا فاعلا عن حياتها الشقية، ومن روتين العمل في البيت، والاعتماد بالابن، وتعاول أن تجد حياة أخرى افتراضية، عبر الصداقات التي اكتشفت من خلالها كمنزلة من التواصل مع الآخرين، في مختلف بلدان العالم، لقد انفتح العالم أمام الأم، بعد أن كان مجرد شقة صغيرة لا تخرج منها إلا فيما ندر ترعى فيها حياة وحدهما، ومنذما يفرج للدراسة أو مقابلة أصدقائه أو لميكت مند والده، تصبح شقتها وغرفتها جميعا بالنسبة لها.

ومن خلال السرد تتعرض الحكايات إلى تقنيات الجهاز وبعض مفردات التعامل مع الشبكة، مثل الضغط على مفتاح الاتصال بالشخص الذي يسمى استخدام الصداقات فيستبد من قائمة الأصدقاء، وما إلى ذلك.

ومن خلال غرف الدردشة والبريد الإلكتروني، يعرف الأصدقاء الإنترنتيون أحوال الأم، بل إنها ترسل صورتها ومعلومات مكثيرة عن نفسها، بما فيها عتوفنها، فتتهال عليها عروض الزواج من أماكن شتى في العالم، فهذا مصري هاجر إلى أستراليا وماتت زوجته ويملك مزرعة هائلة وله ابن، ويرغب في الزواج منها ويحيش الابن معاً. وهذا أستاذ جامعي فلسطيني يعيش في الأرض المحتلة فور متزوج، ويطلب زوجة تتعمل معه حياة الكفاف والسمود والمقاومة وهذا شاب أردني متزوج يصعب مصر ويرغب في الزواج منها على أن يقضي معها ستة أشهر في مصر وستة أشهر مع زوجته الأخرى في الأردن .. وهكذا.

غير أن لعم ما تقابله الأم على الشبكة شاباً من الأرجنتين يدرس الدكتوراه عن تاريخ مصر الحديث، ويرغب في مساعدتها لإنجاز دراسته، فتكتب له أسماء الكتب التي من الممكن أن يرجع إليها، وتبدأ صداقة صامية بينهما، فتلغص له وترجم، وتشعر أنها تقدم خدمة كبيرة للإنسان في حاجة إليها، ويتحقق التواصل واللؤلؤنة مع الآخرين، عبر الشبكة.

محكناً تنقلب حياة الأم رأساً على عقب، وتتحول حياتها إلى أحلام جديد، وآمال ورجية، فتسرح في الخيال، وتجوب العالم وهي جالسة أمام الكمبيوتر وتصبح الإنترنت ضرورة يومية لها، لا تستطيع الاستغناء عنها، في ظل الظروف المعيشية أو النفسية التي تواجهها في وحدتها وحرلتها.

ونقلاً في نهاية القصة بشخص من أصدقاء غرف الدردشة يندق جرس الباب، فيفتح صفورها، ويهيبه بأنه أعطى العنوان. وعندما علمت الأم بذلك تمت ألا يكون هذا الشخص هو زميلها في غرفة الدردشة من الأرجنتين، فهي تدب له بالكمثرى، فقد غتر اتجاهها ونقلها من حال إلى حال ولكنها تلحكرت أنها لم تعد له عنوانها.

ومن خلال إجابة الابن، نستطيع أن نكتشف عدم رضاه من سلوكه أنه على الشبكة، والترويج لزواجها بهذه الطريقة الإلكترونية، إنه من الجيل الأحدث، جيل الكمبيوتر والإنترنت، ومع ذلك يرفض بعض نتائج أو بعض معطيات أو بعض آثار الشبكة التي طالت أمه، فقد أصطت هتولتها إلى أصدقاء غرف الدردشة وما هم يبداون في الوفود إلى المنزل.

فكانت إجابته العاسمة على أولهم وتعمد الأم الله على أن ابنها انتقما من ورجلة مكنت متقع فيها.

القصة جديدة في موضوعها، وتتفاعل مع عوالم التقنية الجديدة التي اقتحمت حياتنا وبدأت تؤثر فيها، واستطاعت الحكائية وفيه خيرى، أن تستفيد من تلك الموائم، وتوظفها توظيفاً فنياً من خلال قصتها القصيرة ذات البناء التقليدي، الذي لم تغامر فيه أو به، على الرغم من مغامرات بطلتها على الشبكة.

نعي الدانا والحديث الإلكتروني

أما الحكائية السورية ندى الدانا فقد استطاعت أن تجسد عبر أقاصيصها الأروع للنشورة تحت عنوان لحديث الإنترنت بموقع أراب وورد بوكس، الأعمى الشباب في مجال المحافظة على شبكة الإنترنت، وكيف يتخذون منها مجالاً للتسلية والترفيه والسخرية من بعضهم البعض.

لقد اقتحمت الحكائية عالم الشباب الجديد، وعرفت كيف يفكر ممثلهم، وما هي لمتطلباتهم سواء البنات أو الأولاد، فلم يمد هناك فروق حاسمة في هذا الموضوع، فالمشكل قابل للخدمة، والمكذب، ما دمنا لا نرى بمضنا وجهها لوجه. وبما إننا وراء الشبكة قادرين على إخفاء أنفسنا، وأسماؤنا، ولون عيوننا، ومظهرنا الخارجى، وربما الداخلى، فكل شيء مباح. الحب مباح، الكره مباح، الجنس مباح، النصب مباح.. كل شيء.. كل شيء وأخشى أن يظهر من يئسى على لشبكة أنه الله، أو أعد رسله، ما المانع، والأمور هكذا.

لقد جاءت إلينا شبكة الإنترنت، عوالم مثيرة وجديدة وجادة، وأيضا تافهة وسطحية تماماً مثلما هي الحياة، ما كان للره يستطيع أن يفكر فيها من قبل. وهذه الأمور كانت في حاجة إلى من يعيد صياغتها في صورة فنية مثل: القصة، أو الرواية، أو المسرحية، أو القصيدة، أو أي شكل فني آخر. ولقد قرأنا من قبل كتاب رحلات سندباد الإنترنت لمبد المميد بسيوني، وقصة الزليل إذا جاء لوفية خيرى، وما هي الحكائية المريية ندى الدانا، من خلال قصص قصيرة جداً تضع يديها أيضاً على ذلك العالم المثور التافه، الذي يتلاعب فيه الفتي بشعور الفتاة، أو الفتاة بشعور الفتى، فالمشكل يتسلى، ولا مجال للأحاسيس والمشاعر الحقيقية أو المشاعر الراقية، في عالم السيور سييس، أو عالم الفضاء التخيلي.

في الأقبوسمة الأولى ثلاثة آلاف تحكتب إحدى الفتيات في أحد مواقع
الحوار على الشبكة رقم ثلاثة آلاف، قرب اسمها، ويتسائل الكثيرون من
التأفهيين عن سر هذا الرقم، وتتلاعب الفتاة بهؤلاء التأفهيين، وفي كل مرة
تقدم تفسيراً لهذا الرقم، فمرة ثلاثة آلاف محبوب، وأخرى ثلاثة آلاف ليرة،
ومرة يعني هذا الرقم ما حصلته من قلوب الرجال، ومرة تعجب بأنها تقصد
من وراء الرقم إرسال ثلاثة آلاف تحية، وهكذا إلى أن قالت مرة الحقيقة
وهي تعني الألفهة الثلاثة.

بهذه الأقبوسمة نكتشف تقاليد الأفكار التي يبعث عنها معظم
التجولين عبر الشبكة، وخاصة عندما يجدون فتاة تتجاوب معهم.
في الأقبوسمة الثانية نكتشف لعبة الحب الفاسدة، فمن خلال
الرسالة أو الدردشة عبر الشبكة، قالت له: يا حبيبي، فظن أنها تحبه،
ولكنه اكتشف أنها تقول ذلك لئلا يرسلها ويبددش معها في الصرف
الإلكتروني، ولما اكتشف الحقيقة، خاف أن تكبره وترفض الزواج
منه، فتقدم لها كفي يتزوجها بالفعل، فرفضته قائلة: لا أريد الزواج الآن،
يجب أن أنهي دراستي في الجامعة، أنا لأحب لعبة الحب عبر الإنترنت
هكذا تكون ممارسة الحب والتسلية عبر الشبكة، ويكون الاعتراف
بذلك، دون أي خجل أو حتى مواربة.

في الأقبوسمة الثالثة يتوعد الشاب مع الفتاة على اللقاء، بعد أن
تراسلا وتحدثا على الشبكة، ويخاف الشاب أن فتاته رائها، ليست فتاة،
ولكنها شاب مثله، خدع من قبل الخدعة نفسها، فقرر أن ينتقم لنفسه،
ولكنه يحتار في النهاية بقوله السريع: عند المواجهة: أنا ماضي أحب
للزواج والتسلية، اعتذر إذا كنت جرحت عواطفك، لكن القدر انتقم مني،
فقد خدعتي شاب آخر ادعى أنه فتاة، وتسلّى بي، أحسست بفضاعة ما
فعلته منك، لذا وافقت أن أراك وأنهى قصة الخداع.

لما الأقبوسمة الرابعة والأخيرة من أقاصيص ندى الدانا، فبعد أن
يراسل الشاب فتاته، ويحجب بنكالاتها ونضجها، ويمشي نفسه بالزواج
منها، فهي في العشرين من عمرها، وشقراء، وعيناها خضراوان، ورائحة
الجمال، وتدرس في كلية الآداب، ولديها هاتف نقال، واسمها رفيف، وغير
هذا من الأكاذيب الإلكترونية، وعندما يطلب لقاءها تعذر له،
فيكتشف أنها في العاشرة من عمرها، وأنها تمزج معه، ثم تقول قولتها
الحكيمة: ما أحبكم أيها الشباب! وما أتفه عقولكم! وهذه لقولت

الأخيرة اعتقد أنها ولي الحكايات نفسها، وليس مقولة هدف ذي العاشرة من العمر.

حياة الياقوت والمسيح الإلكتروني في المجال

استطاعت الحكايات الحكيمة حياة الياقوت في قصتها للمسيح إلكترونية - المنشورة في موقع ناشري Nashiri.net أن تجسد مشاعر للتاملين مع شبكة الإنترنت، خاصة الذين ينتظرون برندا إلكترونيا لكل لحظات وعندما يفتحون صناديقهم ولا يجدون شيئا، أو يجدون عبارة سفر الرسائل ينتابهم الإحساس بالخيبة والفشل، وكأن هؤلاء أصبحت حياتهم الجديدة معلقة على رسائل تصلهم من أي مكان، لا يهم تعديده، ولكن لهم أن تتوالى الرسائل فتكون رسالة ما وصلت إلى الصندوق الإلكتروني معناه أن أحدا في العالم يتذكرك، ويهتم بك ويحكتب إليك، ومما يتحقق شرط الحياة في السير سيمس، أو الفضاء التخيلي، أو في العالم الإلكتروني أو الرقمي.

إلى جانب ذلك تثير الحكايات قضايا دينية أو قضايا في الاعتقاد الديني، من أهمها قضية المسيح الدجال وظهوره المنتظر، والذي هو من أشرار قيام الساعة هذا المسيح يأتي من الفضاء الخارجي وروما يأتي من كوكب المريخ الذي تحاول الولايات المتحدة الأمريكية اكتشافه الآن سير لفولاه. وكانت شخص القصة تعتقد أنه لصون بمعنى أن له عينين، واحدة منهما معلومة، ولكن أن يكون له عين واحدة في وسط رأسه، فهذا ما لم تكن تتوقعه، ولهذا أصيبت بالرعب، وسدتها المفاجئة عند رؤية صورته على هذا النحو من خلال رسالة بريدية وصلتها قوا، ولم تحاول التأكد من مصدرها أو من صحة الخبر. وهذا دلالة على التمثل في تناول الأمور. فمالم الفضاء التخيلي، أو العالم الرقمي لا يمهل الإنسان حتى يتذكر ويتأني، ويعطي للأمور أوزانها.

وشخص القصة فتاة من الجيل الجديد الذي يلم بالتشويق ولا يعرف التفاسير، بل يتكاسل في طلب المعرفة العقة ولا أرضية دينية له تعميه من الأكاذيب والضلال على عكس الجيل السابق (جيل الأم) للتمسك بدينه، ويعد الأمر عدته، ولديه الحلول الروحية عندما تواجهه مثل هذه الأكاذيب والأوهام فالفتاة لم تعرف كيفية التصرف عندما اعتقدت أن الصورة للرسالة إليها من خلال البريد الإلكتروني هي صورة للمسيح الدجال لقد أساءها الفزع وغطت شاشة الكمبيوتر بوزقة

خفيفة ثم أسفلات الجهاز، ولجأت إلى أسها لتتقنما، وعندما قدمت لها العمل الروحي بقرابة أو يحفظ الآيات المشر الأول، والآيات المشر الأخير من سورة الكهف، للإعساس بالأمان جراء ظهور المسيح الدجال على هذه الصورة، راوحت نضائج لها، لقي لا تناسب تركيبة شخصيتها، وعندما بدأت تبحث في حورتها - بناء على طلب لها - عن المصحف للهمل رزمز إعمال الدين والذي يحلوه الثراب وسط ركعهم أورايقها ورفوف الزينة بحجرتها، وجدت أنه شيء ثقيل على نفسها أن تفتحه وتقرأ فيه، فالعمل إذن في مواقع الإنترنت الإسلامية التي لا تعرف أسماها، على الرغم من كثرتها، وعلى الرغم من أنها تتعامل مع الشبكة منذ خمس سنوات، فإنها لم تفكر في استخدام خاصية البحث عبر محركات البحث المعروفة، فتتصل بآلية الجوزان لتدله على أحد هذه المواقع، ولكن الجارة الطالبة بكلية الهندسة، تخصص كمبيوتر، لا تعرف هي الأخرى، فتطلب إرشادها بعض الوقت للبحث.

هنا تضع الكاتبة حياة الهاتوت يدعا على قضية من أخطر قضايا الجيل الجديد الذي يتعامل مع الشبكة، ولا يعرف مجرد أسماء المواقع ذات الصلة بالمقيدة والآراء والإسلام وعلى قضية أخرى لا تقل أهمية وهي الانقطاع الكبير الحادث بين الأجيال، أو بين آخر جيلين يعيشان مع، جيل الأم التي ربما لا تعرف شيئاً عن عالم الكمبيوتر والإنترنت، ولكنها تعرف عن دينها وقيمها الروحية ومعتقداتها الدينية وبالتالي تمسكها بهويتها، وجيل الأبناء الذي يعرف كيف يتعامل مع جهاز الكمبيوتر (رمز التقدم العلمي) ويبحر في عالم الإنترنت، ولكنه لا يعرف شيئاً عن معتقداته وقيمه وهويته، ورموزه الروحية إنه جيل لا ه هابث، غير مدرك لعقيدة ما يركد به، وسط هذه الثورة العلمية والتكنولوجيا وهو لا يبحث سوى عن التسلية في غرف الدردشة ويقضي حياته اليومية في انتظار الرسائل الإلكترونية التي جاءت واحدة منها إلى شخص القصة، فكتفت الكثير من شخصيتها، وشخصية المحولين بها.

ونتيجة لهذه التركيبة النفسية المتشظية، والإمارة إلى الشاء كثيرة في عالمنا المعاصر، لم تلمح أن ككل ما وصلها ما هو إلا كذب وتلفيق لم تلمح أنه تحقيق ملفق عن المسيح الدجال، ككتب لفرض الإثارة وبت الرعب والصدمه من طريق إرسال صورة من خيال إنسان ما لبعض

للتعاملين مع الشبكات

إن الشيء الوحيد الذي تعلمته شخص القصة من هذه الحادثة هو أن عليها في المرات القادمة أن تقرأ عنوان الرسالة الإلكترونية الواردة إليها. أما المصحف الذي وقعت عينها عليه فقد أشاحت بنظرها بسرعة عنه مدعية أنها لم تره، بينما تلمس كمبيوترها بعنان، وتفرج.

بهذا لم تتعلم شخص القصة شيئاً ذا فائدة في حياتها، وكأن كل ما حدث لا أهمية له، فلا هي رجعت لاحتضان مصحفها ومصالحته، فأرمر بذلك إلى التصالح بين العلم والدين، ولا هي تفاعلت مع ابنة الجيران التي اتصلت بها على هاتفها النقال، فهي لم تعد في حاجة إلى الواقع الإسلامية التي بحث عنها طالبة الهندسة ولا هي تحدثنا ثانية عن أمها التي حاولت مساعدتها للخروج من خوفها ورعبها عندما شامت الصورة على شاشة الجهاز. وإنما ستكمل حياتها الرقمية على الوتيرة نفسها.

هل تريد حياة اليافوت أن تقول لنا، إنه لا فائدة في ذلك الجيل الجديد.. على الرغم من أنها واحدة منه.. الذي شغلته إنجازات الثورة الرقمية، أو الثورة العلمية، رغم القصور التي وصلت إليه، فانصرف إليها واندفع نحوها بكل ما يملكه من طاقة وحيوية ناسيا لو متناسيا قيم مجتمعه وعاداته وتقاليد، التي تتمثل في واحدة منها، في ردود الأم عليها بقراءة أو حفظ بعض آيات سورة الكهف، لارتاح النفس وتطمئن عند ذكر المسيح الدجال.

لقد قال الزعيم المصري سعد زغلول وهو على فراش المرض: لا فائدة أو بالعامية المصرية (مفيش فائدة) وحقيقة لم أعرف على أي شيء قالها سعد زغلول، وماذا كان يقصد من ورائها، فقد تعددت التفسيرات حول ذلك.

ولكن عندما تقول قصة حياة اليافوت من خلال بنائها التقليدي للمسيح الإلكترونية: لا فائدة، فإننا سنكون بذلك أمام قضايا مجتمعية وثقافية خطيرة، يجب أن نبحثها ونتوقف أمامها لندرسها في ضوء تعامل شبائنا مع أجهزة الكمبيوتر، ومع شبكة الإنترنت، وما حدث من متغيرات مجتمعية، تدخل في صلب بنيت العلاقات بين أفراد المجتمع الواحد. وهذا ما يثيره الفن الجديد، الذي ينه ويثير ويحذر من خطر قائم، أو من خطر قادم.

إن قصة المسيح الإلكترونية تسير في منظومة القصص التي ابتليت من

عالم الكمبيوتر والإنترنت موضوعاً أو مفتاحاً لها، وعلى ذلك فهي تتلاقى مع قصص الحكايات السورية ندى الدانا لحديث الإنترنت، وقصة الحكايات المصرية وفيه خوري واللبليل.. إذا جاء.. وفي انتظار إبداع جديد للحكايات الكويتية حياة الياقوت تسير به أضواء شبكة الإنترنت، وتأثيرها الخفي في بنيتنا تعاملنا اليومي والإنساني معها.

الثالث: تقنيات شبكة الإنترنت كوسيلة للنظر للأدب الإلكتروني

لنقص السابقة.. على سبيل المثال.. أتفقت من عالم الإنترنت مجالاً أو موضوعاً لها. ولكن بالاحظ.. بعملة.. أن أدبائنا لم يستفيدوا بعد من تقنيات النشر على الشبكة أو من ثورة النشر الإلكتروني، فما زالت معظم الأعمال عملية كما هو الحال في المجلات والصحف والمكتب الورقي ولم نر.. على الأقل.. في الأدب العربي، من كتب قصة أو رواية عربية، تتخذ من تقنية لقطات الفيديو.. مثلاً.. مرجعية لأحد أشخاص الرواية، أو من يتخذ من تقنية رمز النص، أو الهايبر تكت HyperText (في النص القلق الذي يرتبط بنصوص أخرى عن طريق روابط (لينكات) داخل النص، كما يمكن ربطه بملفات الصوت والصورة والأفلام للمحرك) أو من أسلوب بناء الشبكة أو من أسلوب الوسائط (اللينك) Links أو عالم الوسائط المتعددة (ماتق ميديا) أو ما شابه ذلك، أسلوباً لكتابة العمل الأدبي. وعموماً هي تقنيات في حاجة إلى دراستها دراسة جيدة، كما يدرس الروائي شخصيات روايته، حتى يعرف كيف يوظفها ويوظفها صحيحاً داخل النص واعتقد جازماً أن هذا ما سيحدث في المستقبل القريب. أو هو ما بدأ يحدث بالفعل، فما هو الروائي الأردني محمد سناجدة يحاول عبر روايته الإلكترونية أو الرقمية ظلال الواحد، ثم روايته شات استخدام مثل هذه التقنيات، كأول أدب عربي

إذن فليحذر معي أدباؤنا في مثل هذه التقنيات الإلكترونية، وكيفية توظيفها في عالم الأدب، بالإضافة إلى تقنيات الكتابة نفسها، واللغة الفنية التي سوف تستخدم في هذا المجال.

يقول محمد سناجدة عن اللغة في روايته العصر الرقمي، إن الكلمة لن تكون سوى جزء من ككل، فبالإضافة إلى الكلمات يجب أن نكتب بالصورة والصوت والشهد السينمائي والحركة. وأن الكلمات نفسها

يجب أن ترسم مشاهد فنية ومادية متحركة، أي أن الكلمة يجب أن تعود لأصلها في أن ترسم وتصور، وبما أن الرواية أحداث تحدث في زمان ضمن مكان، وهذه الأحداث قد تكون مادية ملموسة أو ذهنية متخيلة فعلى الكلمات أن تشهد هذه الأحداث بشقيها. أيضا على اللغة (الأدبية) أن تكون سريعة مبالغته ومن هنا فلا مجال للإمالة والتأني ولن حجم الرواية يجب أن لا يتجاوز المائة صفحة على أبعد تقدير، ولن يكون هناك مجال لاستخدام كلمات تتكون من أكثر من أربعة أو خمسة حروف على الأكثر، أما الكلمات الأطول فيفضل أن يتم استبدالها بكلمات أقصر تؤدي نفس المعنى إن أمكن. أما الجملت في اللغة الجديدة فيجب أن تكون مختصرة وسريعة لا تزيد عن ثلاث أو أربع كلمات على الأكثر.

ومذا يعني أن على الروائي نفسه أن يتفهم فلم يعد كافيا أن يمسك الروائي بقلمه ليخط الكلمات على الورق، فالكلمة لم تعد أدواته الوحيدة. على الروائي أن يكون شموليا بكل معنى الكلمة، عليه أن يكون مبرما أولا، وعلى إلمام واسع بالمكبيوتر ولغة البرمجة، عليه أن يتقن لغة ال على أقل تقدير، كما عليه أن يعرف فن الإخراج السينمائي، وفن كتابة السيناريو والمسرح، فلهيك عن فن ال Animation (الرسوم المتحركة).

وفي هذا يقول سانجله من روايته: "قد حاولت شيئا من كل ما سبق في روايتي متلال الواحد، ففي نسختها الرقمية للنشرة على الإنترنت في الموقع www.sanjlehshadows.sk.com كان هناك مشاهد حركية ومؤثرات صوتية، وصوت ومقاطع من أفلام سينمائية، إلا أن متلال الواحد ليست سوى البداية فأدواتي ما زالت بحاجة لتطوير وعمل كثير".

واجهه المتلقي الإلكتروني

السؤال الذي يطرح نفسه في هذا الجزء من البحث يقول: هل نستطيع أن نجد ناقدًا يحمل القيمة النقدية المطلقة للمعمل الأدبي الذي يمارس نقده؟

على سبيل المثال لو عرضنا أمر رواية لولاد حارتنا لنجيب محفوظ على ناقد معابد لا يعرف من هو نجيب محفوظ، ولا يعرف ملايسات الرواية

ولا قرار منع طباعتها هي مصر، ولا شيء عن المضجعة التي أنارتها وانقسام الناس حولها ما يبرهن مؤيد ومعارض .. ترى ماذا يقول هذا الناقد؟
 الإجابة عن مثل هذا السؤال يجب أن نتأمل العالم من حولنا، ونرى تملوه التكنولوجيا والتفتي الذي يقفز بأسرع من لحظات البصر، فبعد التطور العظيم الذي حققته أجهزة الكمبيوتر الشخصية، وبعد الانجذاب الهائل الذي حققه للإنرجيون .. ولا يزالوا .. من الممكن لي أن أطلب من أحد الأصدقاء المبرمجين تصميم برنامج يطلق عليه اسم الناقد الإلكتروني، يكون من أهم وظائفه تحليل اللغة التي يستخدمها الأديب في عمله، وتحليل الحوار سواء كان باللغة الفصحى أو العامية، وتحليل الشخصيات الواردة في هذا العمل، بل ومقارنتها بشخصيات متشابهة في أعمال أخرى وتحليل الأحداث تحليلًا فنيًا أو بنيويًا وتحليل الصراع الإنساني داخل العمل، وما إلى ذلك، ومنعها نستطيع أن نرى أنواع التناس الأدبي أو مقدار التأثير والتأثر (ولا نقول السرقة) بين عمل إبداعي وآخر، وفي أكثر من ثمة.

ولاشك أن مثل هذا البرنامج سيسهم إسهامًا فعالًا في الكشف عن قيمة العمل الإبداعي، فبعد أن أصرخ عليه روليه لولاد حارثته على سبيل المثال، فإنني بالتأكيد سأتلقي رسائل نقدية منه، تضع تلك الرواية في مكانها الصحيح على خريطة الرواية العربية والعالمية دون أدنى تعيز أو انفصال.

وبما أنه لدينا أكثر من نوع من أنواع الكتابة الأدبية أو أكثر من جنس أدبي (شعر، قصة قصيرة، مسرحية، رواية، مقال أدبي، مقال نقدي .. الخ) فإنه من الممكن لأصدقائنا المبرمجين أن يقوموا بتصميم برنامج خاص لكل نوع أدبي، ذلك أن المواصفات المطلوبة لبرنامج نقد الشعر ستختلف بالتأكيد عن المواصفات المطلوبة لبرنامج نقد الرواية، فالشعر يحتوي على موسيقى وأوزان وإيقاعات وتفعيلات ويحوي شمرية بسيطة ومرحبة، ولغته الفنية تعتمد على الإيحاء والتكثيف والرمز بطريقة أكثر إثارة من القصة القصيرة على سبيل المثال، ومن هنا فإن تصميم البرنامج الخاص بالشعر على سبيل المثال أيضًا، يجب أن يختلف عن برنامج الرواية أو القصة .. وهكذا.

غير أنه في جميع الأحوال يجب أن يكون هناك تراكم معرفي وخبرة تلوها، وإذا كانت شبكة الإنترنت المالية تستطيع تحقيق التراكم

للبرقي، فكيف لها أن تحقق الخبرة التذوقية؟ سؤال أوجهه للزملاء
البرقيين.

أيضا يفيد برنامج الناقد الإلكتروني المقترح في اكتشاف السرقات
الأدبية، وفي الكشف عن علاقة النص الأدبي بخوره من الأعمال الأخرى
التي سبقته، أو للعاصرة له.

إن هذا البرنامج من الممكن أن يفيد عملية البحث العلمي، ويفيد
الحركة النقدية في العالم كله إذادة عظيمة، لذا فإنني أطلب أصدقاءنا
البرقيين أن ينشطوا في هذا الاتجاه الذي سيكون له أبلغ الأثر في إرفاق
علمية السطو الأدبي على جهود الآخرين، وبخاصة في مجال الرسائل
العلمية من ماجستير ودكتوراه حيث لوحظ في العقود الأخيرة ارتفاع
نسبة سرقة الرسائل العلمية والأبحاث الأدبية.

أيضا من الممكن لبرنامج الناقد الإلكتروني أن يحدد مستوى العمل
الإبداعي للمرسل للناقد (البشري) عبر البريد الإلكتروني، فبالتأكيد
هناك حد أدنى لجهود العمل الأدبي أو الفني، وبالتأكيد هناك حدود
فائقة بين كمال جنس أدبي وآخر. ومهما بلغت درجة تأثر الآداب والفنون
ببعضها البعض، أو تداخلها مع بعضها البعض، فيما يسمى بـ "تعدد
النوعية"، فلا بد من ضوابط معينة هنا من الممكن للبرنامج بعد تقنية
بعض التواعد النقدية وبعض المعلومات أن يقرر استقبال عمل ما لأنه
يستوفي هذه الشروط، أو يقرر عدم استقباله لأنه دون الحد الأدنى،
وبالتالي فإن هذا البرنامج يساعد الناقد في الاختيار، وفي وضع حد أدنى
لجودة العمل الذي سيتعامل معه عبر البريد الإلكتروني، إما بقرائنه
على شاشة جهازه أو بطباعته على الورق.

وهي تصوري، فإن برنامج الناقد الإلكتروني لن يخصص المؤلفات أو
النصوص الأدبية أو النقدية فحسب، تأخر أو هزلا أو ركوكا، وليس في
مقدوره أن يفعل ذلك، فهو لا يعتمد على المزاج الإنساني أو مزاج الناقد
الشخصي، ولا على الأمواه التي تثيرها المشاحنات الفكرية.

إن السؤال الذي يطرح نفسه بعد ذلك هو: هل سينتهي النقد
الإلكتروني إلى نوع من الاستبدادية الإلكترونية؟ إن صح التصور -
وبالتالي فقدان حرية الناقد (البشري) الذي سيعتمد اعتمادا أساسيا على
مخرجات هذا البرنامج وتتأخره في استكمال الرحلة النقدية وصل
سينتهي هذا النقد إلى نوع من الصلابة المرفقة التي تتيحها الشبكات

العالمية؟ حيث إن المعلومة المقدمة متخلل كما هي دون محاولة تمحيصها ولكتشافات دلالات معرفية أخرى حولها؟ أو كما هو في علم الحساب ١+١=٢ دون محاولة ليتكافأ أفاق معرفية جديدة والاكتفاء بما تقدمه الشبكات من معلومات؟

لا اعتقد حدوث ذلك لأن الإنسان الذي اخترع الأجهزة الإلكترونية، وتوصل إلى الشبكات العالمية لن يقف طموحه وإبداعه عند حدود، فهو دائم التجدد، دائم الإبداع، لا يركن إلى نمط واحد، بل إن الديمقراطية للمعرفة التي تتبعها شبكة المعلومات ستجمله يبحث دائما عن الجديد. ويكمل أن يكون الجديد دائما في صالح الإنسان الذي كرمه الله على سائر المخلوقات.

أعتقد أننا بهذه المعاور الأربعة الموقع التي تنشر الأدب العربي على شبكة الإنترنت والإنترنت كموضوع من موضوعات الأدب العربي. وبقنوات شبكة الإنترنت كوسيلة للنشر الأدبي الإلكتروني. وحلم التألق الأدبي الإلكتروني، فكون قد أسهنا في رسم معالم الأدب العربي على شبكة الإنترنت خلال العاضر والمستقبل القريب، التي يتوقع د. سليمان المسحوري (رئيس تحرير مجلة العربي الكويتية) مزيداً من اتساع رقعة النشر الإلكتروني العربي من خلالها، وما يصاحبه من انخفاض في حجم النشر الورقي لمنتجات الثقافة العربية بعامة.

أحمد فضل شبلول- الإسكندرية
نائب رئيس اتحاد كتاب الإنترنت العرب
ورئيس لجنة الإنترنت باتحاد كتاب مصر

إبداع.. وحاء الصحافة !!

هزبن عمر

إنها سم شاف ، وترياق زعاف !!

أو هي ما تشاء أن تسمى أنت من متناقضات الحياة ومفارقات الواقع .

ما تعرفه أن بها الخير كله والشر كله للأدب والأدباء ونعرف قدر هذه المعرفة كذلك أنه لا أدب ولا تاريخ ولا ذاكرة بدونها ولا تتجاوز الحق إذا قلت أن وجودها مرتبط بمقيدتها نفسها ، فمن تلك - الصحافة - التي دأب كتاب الوحى على تسجيل أي الذكرك المحكم عليها فكان مسمى - الصحافة - ثم نشطت حركة التسجيل والتوثيق على تلك الصحف والأكتاف والأحجار وسعف النخيل حتى وصلت إلى تسجيل ديوان العرب مروراً بالحديث الشريف - صحيفه ومجروحه - والسيرة النبوية .

مع توافر مادة الكتابة والتوثيق من الصحف وشقائنها إلى القماش والجلود والبردي اجترعت الذاكرة العربية ، تحفظ من عيون الشعر وأطرافه شتى !!

وجمعت للنتقبات والمفترقات والمعلقات والشروح مكديولن العباسية وخزانة الأدب والحكايل والأغاني .

لم تكن حركة توفير مادة الكتابة والتسجيل ثم النهوض للعملية نفسها ثم نشر ما يكتب ويجمع سوى - العملية الصحفية - بأشكالها وأدوارها التي نعرفها الآن من جمع - الخبر - والتأكد من صحته لأصحاب الضمير الصحفي طبعاً !!

ثم الدفغ به إلى - الخطاط - أو - الجميع - القائم على سطر المادة وتنسيبها كذلك حكما بفعل - المخرجون الصحفيون - ثم تغليف العمل : الكتاب ثم نشره وتوزيعه على الناس لقراءته والإفادة منه والتعلق عليه سلباً أو إيجاباً .

من الصعائف كان - التصحيف - و - المصحف - و - الصحافة - والمصطاف : أي أن منها ذروة الخبر - والتقليس للصحف ، و الشك والتدليس : التصحيف

وقد لحق بها بعض المهن والحرف كالمصفاة والنساخ والخطاط وبناع الكتب ثم بناع الصحف وأخيرا الصحفي .

قد يظن ظان أننا تصنع علاقة ما بين ما لا علاقة بينه ، أو إدعاء جذور ما لا ينبغى للمصفاة أن تدعيها فأين هي من الأدب والأدباء في ككل هذا ؟! لعلنا نتغذ سبيل المباشرة أكثر فنشير إلى الشاعر تعديدا وقد حمل على مكتبه تاريخ القبيلة العربية وطموحاتها وزاد عن سمعتها ونشر مكارمها في الأفاق وضخم معاييب المنافسين والأعداء وهل نشأت الصحافة لدينا لغير هذا الغرض ؟! تبدلت القبيلة بالحاكم : محمد علي مثلا فقام الصحفي : محرز الوقائع مقام الشاعر مداح القبيلة والخليفة والأمير والشرى وزاح يذيع أخبار دولة محمد علي وأعماله وإنشاعته وخطبه وأوامره

ثم ما لبثت أن حلت الأحزاب والتجمعات السياسية وأحيانا المصالح التجارية محل القبيلة في منافسة للحاكم محمد علي وسعيد وإسماعيل ومن تلاهم فإذا مهل من الصحف يصدر : القطائف واللطائف والسلة والقطم والمقتطف والتبكيك والتحكيت والتدعيم ثم الأبرام والأحرار ولا يحكاد يحصى من صحف تتجه ككل متجه وتسمى ككل منعى

نقله أخرى شهدت الصحافة بعد أن مالت إلى الاحتراف أكثر وبعد قبول دور الشاعر في الحياة السياسية فتصدى للفكرين والأدباء لاحتراق المهنة الصحفية ، وتجرد أراهم وأفكارهم فيها ، فما هم أولاء مكبار قادة النهضة الفكرية والأدبية ، يمارسون المهنة في الصدارة منها رؤساء تحرير : لعلى السيد ، ومصطفى صادق الرافعي ، طه حسين والعقاد والنازني وأحمد حسن الزيات ، بحيث يصعب إقامة أسوار فاصلة بين الصحفي والأديب في ذلك الزمن ، وحتى حلقات الأدباء والساخرين أنفسهم ما كانت تكتمل لولا الصحف ، هنالك عهد المميز البشري ومحمد الهادي والكتور معجوب ثابت وفكري أباطة وظل الخيط ممتدا في يد الأدباء الصحفيين حتى بعد الثورة فتصدر للمهنة فكري أباطة وكامل الشناوي حتى يزوم التونسي نفسه الذي عمل بجمهورية الجمهورية التي رأس تحريرها كامل الشناوي وطه حسين وموسى صبرى .

وتللت مدرسة الصحافة الوطنية في عصر ما بعد الثورة ديوانا للأدب المرص . فما هي ذي (النساء) برئاسة خالد معصى الدين تعزز ككل جيل الستينات تقريبا في مجال القصة والرواية والشعر والنقد حتى أن دراسة

الحركة النقدية والإبداعية في الخمسينات والستينات لا يمكن أن تمر عابرا على صحف الجمهورية والنساء والأهرام وروز اليوسف وغيرها . هذا كله حسن ولا ثغرة منها نطعن في دور الصحافة وقيادتها للحركة الأدبية ، ومشارك للفكرين الكبير ومنها مثلا معركة حله حسين مع زكي مبارك ومعركة الفن للفن أو الفن للحياة بين مندور ومن معه ضد رشاد رشدي ومن والا هائلين المظن في الصحافة إذن ؟! في ذلك الزمن وريما حتى بداية الثمانينات من القرن الماضي حينما بدأت تطفئ مفاهيم الربيع والخسارة على مفاهيم القيم الفكرية والسياسية والفنية .

فشيئا فشيئا تصدر عنق (التوزيع) عنصر القيمة وما دام الأمر يرتبط بالتوزيع فلا بد من تنحية الأدب والأدباء عن الصدارة ليحل محلهم أبواب الحوادث والحكمة مع انهيار حركة التعليم والثقافة اتجه القارئ إلى التسلية والتنفيس عن مكنون نفسه بالالتجاء للحوادث التي استشرت مع تراجع الهدف القومي أو المشروع القومي كذلك سيادة السطحية في التلقى وليس أكثر تعبيرا عن هذه السطحية في المراض والقراءة من صفحات المثليين والمثليين وقضائهم والتي يسمونها (صفحات الفن) ثم الحكة التي يسمونها (صفحات الرياضة) وما هي من الرياضة في شيء تراجع دور الأديب ووضع في هامش الصحف من ناحية ومن ناحية أخرى رأى الأدباء الصحفيون أنفسهم أمام ممارسة مهنة شأنها شأن الهندسة والطب والزراعة والتجارة !! وللمهنة مقتضيات : فعلى الأديب الصحفي أن يستغنى طاقته في صياغة خبر صحفي وتحقيقي وتقطعية وتحليل وحوار وشتى فنون الصحافة وهذه الفنون الصحفية تأخذ من مفردات اللفظة أشهرها وأكثرها شيوعا أو ابتداء وتأخذ من المضمون أو الجوهر أقربيه إلى أفهام العامة وقدواتهم على التلقى ، مع ميل إلى بعض الإثارة والتهيج . يدخل كل أديب صحفي في دوامة هذه المباشرة والسطحية وبالتدريج يتحول إلى ترس في عجلة كبرى لكثرترونها من المهرزين للمجربين من موهبة الإبداع .

فاذا ما ساقته الحالة الإنسانية إلى إبداع قصيدة مثلا فسوف تتسلسل اليها - النثرية - والمباشرة وإذا شاء معالجة قضية عبر (مقال أدبي) فهو - مبرمج - على المباشرة والاستسهال .

ويبدو لي أن بعض مفكرينا ومبدعينا الصحفيين وخاصة من الجيل الرائد ، كانوا على وعي بمستويات الكتابة هذه بين الأدب بتهويمه وتعميمه ونشدهاته الثابت والخلود ، وبين مقتضيات الكتابة الصحفية من هؤلاء الذين استطاعوا إقامة العولج والفواصل كان عباس العقاد الممارس للمهنة الصحفية في أبسط صورها ككتابة الخبر حتى استطاع أن يقدم دراساته الفكرية العالمية في المقريبات ومقالاته النقدية في شتى فنون الأدب .

ومع هذا النمط الصحفي في الكتابة يبدو لي أن بعض التطور قد ألم ببعض الفنون الأدبية بل نشأت فنون أدبية وليدة الصحافة مباشرة كالقصة القصيرة إنها صحيفة ومطى بين لغة الأدب وبساطة لغة الصحافة ولا أستبعد كذلك بالإضافة لتتبع الترجمة دوراً ما للصحافة في نشأة القصيدة التفعيلية العربية قصيدة تميل للتقصير والتواصل مع الواقع وعمومه ، وتنشد أحياناً بسطاء الناس وحققت القصيدة التفعيلية لدى صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشقراوى وحسن فتح الباب وعبد المنعم عواد يوسف وأحمد عبد المعطى حجازى وكمال نشأت حقبة بومع الإبداع من خلال الصورة والفرقة وإن اقترنت من لغة الصحافة الشائنة لتبقى مهنة الصحافة خيراً دائماً وشراً مقيماً لحركة الإبداع العربى !!

دور الوسائط المسموعة والمرئية

فب حركة الإبداع الإقليمي

" إذاعة وتلفزيون القناة "

مصطفى خضير

نائب رئيس القناة الرابعة

التلفزيون المصري

مقدمة ..

لا شك أن الإذاعة والتلفزيون الإقليميين يقومان بدور هام في مسالة الإبداع الفني والأدبي حيث أن من أهم وأبرز أهداف هذا الإعلام الإقليمي هو البحث والتنقيب عن التراث الفني والأدبي وإتاحة الفرصة لتقديم هذه الأعمال الفنية لجمهور المنطقة.

ومن أهم هذه الفنون طبعا هو فن السمسمة المتميز لمنطقة القناة وأيضا الفنون الشعبية لأبناء محافظة الشرقية ومحافظة سيناء الشمالية والجنوبية ولذا هنا أتحدث عن تلك المحافظات التي تدخل في نطاق اختصاص إذاعة وتلفزيون القناة وهي محافظات الإقليم الثالث (القناة وسيناء).

وفي حقيقة الأمر أنه منذ إنشاء إذاعة وتلفزيون القناة عام ٨٧ للإذاعة و ٨٨ للتلفزيون وهما تقومان بدور هام جدا ظهرت ملامحه من خلال العديد من البرامج في الإذاعة والتلفزيون على النحو الذي سيأتي في بيان البرامج الثقافية لإذاعة القناة وبرنامج التلفزيون التي أسهمت في تصميم الإبداع الفني والأدبي في منطقة القناة والشرقية وسيناء الشمالية والجنوبية.

٢	البرنامج	لدة	الدورة	ساعة الإذاعة
١	مرحباً بالحياة (منوعات ثقافية)	٥ق	يومي	٦,٢٥
٢	أزجال في أمثال (زجلي يقدم الأمثال في قالب زجلي)	٥ق	ح٢ أسبوعي	١٠,٥٠
٣	المكرويون الطائر (معلومات عن المدن في منطقة القناة)	٥ق	ح٢ أسبوعي	١٠,٥٠
٤	لكل نجاح مفتاح (يتناول أهم قضايا المجتمع صلاته بالرحم - الإيمان)	٥ق	ح٢ أسبوعي	١٠,٥٠
٥	للقراءة للجميع لقاءات مع المهتمين بالثقافة حول أهمية القراءة	١٠ق	أسبوعي	١١,٢٠
٦	موقف مضمين (حول أهمية الوقف الضيعة في التاريخ الإسلامي)	٥ق	ح٢ أسبوعي	١١,٥٠
٧	مشاعل النور (يمرض لأهم الشخصيات في مكافآت الجالات التي أثرت الحياة العامة)	٥ق	ح٢ أسبوعي	١١,٥٠
٨	قراءة في كتاب .. (يتناول بالشرح والتعليق كتاب من المكتب التي تدعو إلى القيم وللثقافة العليا والمعرفة)	٥ق	يومي	٦,٥٥
٩	ع. السسمية (برنامج نقدي يتناول أهم قضايا المجتمع في قالب زجلي)	٥ق	يومي	١٢,٥٥
١٠	الذاكرة القرن العشرين (أهم الأحداث التاريخية التي مر بها القرن العشرين)	٥ق	يومي	١٢,٥٥
١١	الموسوعة الثقافية (معلومات ثقافية متنوعة فنية ورياضية - علمية)	٥ق	يومي	١٦,٢٠
١٢	مشارك القاتولي	٥ق	ح٤	١٨,٥٠

			(يعرض لأهم الفتاوى القانونية من خلال رد المستشار القانوني للبرنامج)		
١٢	دليل الخدمات (يعرض لأهم الخدمات الموجودة بمنطقة القناة لمرؤف الستمع بها)	ق٥	ح٣ أسبوعي	١٨,٥٠	
١٤	بنك للمعلومات (أهم للمعلومات الثقافية لتعريف الستمع بها مملها و دوليا)	ق٥	يومي	١٩,٢٠	
■	لوحه النساء (عرض لتماذج شعريه للشعراء)	ق٥	يومي	١٧,٥٥	
١٦	نادي الأدياء (يتناول البرنامج في شكل ندوة إبداعات شعراء وأدياء منطقة القناة)	ق٣٠	أسبوعي الخميس	٢٢,٢٥	
١٧	من قصور الثقافة (يتناول أهم أنشطة قصور الثقافة بمنطقة القناة مسرح - شعر - فنون شعبية)	ق٣٠	أسبوعي الخميس	٢١,٤٥	
١٨	أفاق (يتناول لقاءات مع الباحثين المتخصصين في كافة المجالات حول بحوثهم العلمية وأهمية تطبيق هذه الأبحاث)	ق٣٠	أسبوعي الأربعاء	١١,٤٥	
■	أعشى يا سمسميه (فترة مفتوحة تتناول تاريخ السمسميه ورواد فن السمسميه في منطقة القناة مع الستمعين وإذاعة أغاني السمسميه)	ق٣٠	أسبوعي الأربعاء	٢٢,٠٠	

أما برنامج التلفزيون التي أسهمت في تدعيم الإبداع الفني والأدبي في منطقة القناة والشرقية وسواء الشمالية والجنوبية هي :

١. السمسميه :

برنامج بدأ مع بداية القناة الرابعة عام ١٩٨٨ ، واهتم بتقديم أغاني السمسميه وككتاب أغانيها وأدوارها وكذلك صاوفي كات السمسميه.

استطاع البرنامج أن يحتفظ بتسجيلات نادرة لعدد من رموز السمسمية الراحلين أمثال مرسى برككة (الإسماعيلية) .
 (جبا أبو حسن (يورسميد) ومن هم على قيد الحياة أمثال الكايتن عزالي ومكامل عيد وحسن الشمري واستطاع أن يعيد تسجيل الأدوار القديمة التي عاشت مراحل تاريخية مرت بها المنطقة مثل حفر قناة السويس وحروب مصر في ٥٦ و ٦٧ والاستنزاف والمبور في ١٩٧٢ .
 وقد استطاعت القناة الرابعة أن تقيم ثلاث مهرجانات كبرى لفن السمسمية بمدينة يورسميد أعوام ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٢ .
 تساهمت خلالها فرق الآلات الشعبية والفنون الشعبية وموسيقى التراث ويتم تكرير العديد من رموز الفن الشعبي بالقناة .

الاهمية :

برنامج ثقافي معرفي موسوعي يستعرض يوميا أسماء الأماكن والشخصيات والأحداث التي شهدت منطقة القناة في العصر الحديث والمعاصر من خلال ترتيب أبجدي لأول حرف في مثل هذه الأسماء وهو مدعم بتعليق صوتي يفرض تدعيم المعلومات العامة لدى ابن المنطقة عن أشياء في محيطه القريب .
 مدة البرنامج ١٠ دقائق يوميا بنوع الساعة المباشرة مساء .

ما لطف القذا

برنامج يبحث عن جذور وأصول الفن الشعبي بمحافظة يورسميد والمناطق المحيطة ببحيرة المنزلة من خلال الشخصيات الطبيعية وأهل هذه الفنون مثل زفة الطمبورة وعائلة الإرامكة وغورهم من منشدى الأدوار القديمة المستوحاة من مرحلة حفر القناة والتي مكثت جنوبها من منطقة الخليج العربي . مدة هذا البرنامج ٢٠ دقيقة وبنوع يوم السبت الساعة ١٠،١٥ من كل أسبوع .

بعض فرق القناة :

برنامج تسجيلية يبحث في المنطقة عن الأصول والجذور والتراث والمناطق الفارقة في العملية البعيدة عن الأضواء (قرى الصيادين وجلساتهم المسائية وحياتهم اليومية وعلاقاتهم بالبحر والريق والميل) .

كيف يطهون طعامهم ؟ وكيف يأكلون ؟ وكيف يربون أولادهم؟ وكيف يتسامرون ؟ وقيل كل ذلك كيف يتمالون مع البحر والشباك والرزق ؟ كل ذلك على الفطرة . مدة هذا البرنامج ٢٠ دقيقة ويذاع الأحد الساعة ٦,٢٠ من كل أسبوع .

ملقوش على جدار الزمن :

برنامج تسجيلي مدته ٥ دقائق يذاع المباشرة مساء . يتناول العديد من الموضوعات والمناسبات والشخصيات والأحداث والأماكن المرتبطة بمنطقة القناة وسيناء والشرقية ليستطرح أي مبدع أن يستفيد من حكم للمعلومات التي يقدمها البرنامج .

تلاويح وفن :

برنامج تسجيلي يتناول أسماء وأحداث فنية في السينما والمسرح والموسيقى والفن التشكيلي والإبداعات الأدبية جميعها مدته ١٥ دقيقة ويذاع مرة واحدة الساعة العاشرة من كل أسبوع .

تراث :

من البرامج القديمة جدا في القناة الرابعة فقد بدأ مع بداية إنشاء القناة قدم كل ما في المنطقة من حرف تقليدية (القفاصين – الفخاريين – ميهنن الخملس – مكنوجي الرجل – العرابيشي – عامل الرياط – البميوطي – القلفصى – سابع فوأنيس رمضان القديمة – الصياد – صياد أم القلول – بائع البككوز – فران شوي السمك .. إلخ) . أيضا قدم الحادات والتقاليد القديمة (سبوع للولود – تجهيد المروسة – كعمك العيد – العنة .. إلخ) .

يقدم كل ما هو يندرج تحت مسمى ومعني التراث أي الأشياء التي تندثر الآن أو أندثرت فعلا حتى يرتبط للمشاهد ابن المنطقة بهلوه . البرنامج تسجيلي مع تعليق صوتي مدته ٢٠ دقيقة أسبوعي يذاع الثلاثاء من كل أسبوع الساعة ١٠,٤٥ .

الفنان من هنا

برنامج حديث العهد بالقناة الرابعة عمرة سنة ونصف مدته على الشاشة ٣٠ ق ويذاع أسبوعيا الأربعاء الساعة ١٠.٤٥ من كل أسبوع . يلتقي في كل حلقة على حدة بأحد رموز المنطقة من أدباء وشعراء ومطربين وممثلين وفنانين تشككيين . يتناول البرنامج السيرة الذاتية هؤلاء للبدعين يقدمهم للمشاهدين الذين يحبون فنهم ويلقى الضوء على جوانب أخرى في حياتهم الاجتماعية وشأنهم الفنية ومشوارهم الفني وعلى يد من تتلمذوا ومن هم تلاميذهم النجباء . البرنامج يقدم قدوة للشباب من البدعين .

فنون الواجهة :

برنامج مدته ٣٠ ق يذاع أسبوعيا الخميس الساعة ١٠.٤٥ مخصص في محاضرات الفن التشكيلي وإلقاء الضوء على البدعين التشككيين ومدارسهم الفنية وكذلك لتفويج لهذا الفن من الجمهور والبرنامج يستهدف الارتقاء بأذواق الشاهدين من أبناء المنطقة وكذلك إلقاء الضوء على البدعين منهم .

أصوات وألمح :

من البرامج القديمة في القناة الرابعة له تاريخ طويل ويستهدف إتاحة الفرصة للمواهب الشابة من أبناء المنطقة وكذلك إلقاء الضوء على البدعين منهم .

أصوات وألمح :

من البرامج القديمة في القناة الرابعة له تاريخ طويل ويستهدف إتاحة الفرصة للمواهب الشابة من أبناء المنطقة الذين يرون في أنفسهم استعداد للفناء .

والبرنامج يقوم بميل مسابقات لهذه المواهب الشابة في ظل وجود لجنة تحكمهم من لسانة الفناء المرمي وكبار للمعنيين أمثال سليم

صحاب وقد اتبعت الفرصة للمزيد من المشاركين في البرنامج من الشباب للوصول إلى الغناء في مجالات أكثر اتساعا مثل دار الأوبرا .

وقد كان البرنامج الفضل في وصول المزيد من المشاركين فيه إلى مكانة فنية جديدة .

مدة البرنامج ٢٠ دقيقة وبرنامج أسبوعيا الخميس الساعة ١٠-٤٥ .

قناة الغناء :

من برامج القناة الرابعة الثقافية يهتم بالمرحلة الأدبية في المنطقة بكل مجالاتها يناقش أسبوعيا القضايا الأدبية المطروحة والإبداعات الجديدة ومموم للثقافة الإقليمية ومشكلاته ويتيح الفرصة للمبدعين الشباب أن يقدموا إبداعاتهم للمشاهدين ، ويقوم البرنامج أيضا بمتابعة وتغطية المقامات الأدبية الهامة ومهرجانات أدباء إقليم القناة وسيناء والشرقية .

مدة البرنامج ٢٠ دقيقة وبرنامج أسبوعيا السبت الساعة ١٠-٤٥ .

كانت هذه هي البرامج الثقافية المتخصصة التي تقدمها القناة وتوفرها للقناة والتي تساهم بشكل كبير في الإبداع الإقليمي .

غير أن هناك برامج غير متخصصة في الثقافة ولكنها تساهم أيضا بشكل كبير في الإبداع الإقليمي وعلى سبيل المثال .

برنامج على شدة الظلال :

وهو برنامج يومي على الهواء مباشرة يستضيف في كثير من الأحيان مبدعين وفنانين وأدباء وشعراء وتشكيليين .

برنامج الشباب فقط :

برنامج متخصص في قضايا الشباب المباشرة ولكنه أحيانا يتناول إبداعات الشباب المختلفة .

أسماء البرامج الثقافية التي تدوم على شاشة القناة الرابعة

٢	البرنامج	المدّة	الدورة	اليوم	ساعة الإذاعة
١	ع. السمسميّة	٢٠ دقيقة	أسبوعي	السبت	١٢,١٥
٢	الأبجدية	١٥ دقيقة	يومي		١٠,١٥
٣	مجلس القنا	٢٠ دقيقة	أسبوعي	السبت	١٠,١٥
٤	بنعشق القناة	٢٠ دقيقة	أسبوعي	الأحد	٦,٣٠
٥	نقوش على جدار الزمن	٣٥ دقيقة	أسبوعي	الأحد	١٠,٠٠
٦	تاريخ وفن	١٥ دقيقة	يومي	الاثنين	١٠,٠٠
٧	تراث	٢٠ دقيقة	أسبوعي	الثلاثاء	١٠,٤٥
٨	فنان من بلعنا	١٥ دقيقة	أسبوعي	الأربعاء	١٠,٤٥
٩	فنون الرابعة	٢٠ دقيقة	أسبوعي	الخميس	١١,٥٠
١٠	أسبوت والمان	٢٠ دقيقة	أسبوعي	الخميس	١٠,٤٥
١١	لقاء الأدباء	٢٠ دقيقة	أسبوعي	السبت	١٠,٤٥

مما تقدم نستخلص النتائج التالية :

- ١- إذاعة وتلفزيون القناة تساهمان في حفظ تراث الثقافات الفنى والأدبي والثقافى .
تجهتان في مجتمع الإقليم الثالث (القناة وسينما والشرقية) من أصحاب المواهب المجهزين واتاحة الفرصة لعرض مواهبهم على المستمعين والمشاهدين كتنوع من التشجيع على المزيد من الإبداع والانطلاق نحو آفاق أرحب .
تتجهان الفرصة للمواهب الشابة لعرض مواهبها على كبار الأدباء والكتّاب والفنانين لتفهمها وإبداء النصيح والإرشاد من أهل قلوبهم هذه المواهب .
- ٢- حدث بالفعل تبني الكثير من المواهب الشابة في كتابة مجالات الإبداع فيها وأدبها من قبل إذاعة وتلفزيون القناة أدت إلى وصولهم إلى مستويات إبداعية أفضل في العاصمة القاهرة .

المحور الثاني : الشعر
المصطلح النقدي
في الخطاب العربي المعاصر

المصطلح النقدي

نص الخطاب النقدي المعاصر

د. أيمن تمارب

كيف يقرأ النقد الإبداع؟ وكيف يحكي الإبداع النقد؟ هذا هو سؤالنا الجوهري الذي نطرحه على طوال هذه الدراسة النقدية، وهو سؤال على عكس معظم الأسئلة النقدية السائدة في الأبحاث النقدية المعاصرة والتي تنصرف باستمرار إلى السؤال القديم الجديد: كيف يقيم النقد الإبداع؟ لكن هذه الدراسة سوف تطرح سؤالاً جديداً يتمثل في: كيف يقرأ الإبداع الشمري نظريات النقد ذاتها؟ فإنا أتصور أن الفعاليات الإبداعية قادرة على تحكيه وتطوير النظرية النقدية أكثر مما تفعله هذه الأخيرة، وإن تهيمننا لنظرية النقد يجب أن يكون من خلال فهم مقولاتها النظرية وإجراءاتها التطبيقية من خلال بنية النص الإبداعي ذاته، ففي غياب مركزية النص الإبداعي يتحول النص النقدي إلى صورة مطابقة له، ومن هنا يجب أن نكون وإعين بأن قراءة النقد هي قراءة النص الذي يكتب للنقد، وليس النص النقدي بدلاً للإبداع ذاته، ومن خلال الالتحام الغلاق بين ترسلة المصطلحات والمفاهيم النقدية ووجه الطاقة الإبداعية تتخلق أدوات معرفية ونقدية أفضل وأدق، سواء في مقولاتها النظرية أو في إجراءاتها التطبيقية معاً، ومن هذا المنطلق كان علينا أن نتساءل: هل كان الخطاب النقدي المعاصر في بعض تصوراته ورواه النقدية يمثل انعكاساً معرفياً وجمالياً لنظريات النقد المعاصرة أكثر مما كان يمثل انبثاقاً معرفياً وجمالياً نابعا من بنية النصوص الإبداعية المعاصرة ذاتها؟ وهل ثمة نتائج نقدية نستطيع أن نرتبها على هذا التوجه النقدي بعد محاولة اختباره وفحصه نظرياً وعملياً، أما نظرياً، فعلى مستوى خطاب النظرية النقدية، ولما عملياً، فعلى مستوى فعاليات التطبيق النقدي على النص الشمري ذاته؟ وبصورة عامة تعنى هذه الدراسة من بعض جوانبها بإعادة تقييم النقد

والإبداع معا، وتطرح أسئلة كثيرة من قبيل هل كان النص الشعري العربي المعاصر حقلا للدراسات النقدية الموضوعية المستنبطة من داخله الجمالي الخاص به؟^{١٩٩} كما يدعى معظم النقاد، أم كان النص الشعري حقلا اختبار تجريدي لقولات النظرية النقدية للسقطة عليه من عل؟^{٢٠٠} ومن أجل هذا كان علي هذه الدراسة أن تجرب قراءة الوعي النقدي في بنية الإبداع ذاته، وليس العكس، ذلك أن الأشكال البلاغية والأسلوبية كانت تتطور في بنية الشعر العربي المعاصر أو حتى القديم مع تطور أشكال الحياة والمقول والوجدانات دون وعي من أولئك النقاد وربما من الشعراء أنفسهم وإذا كان تودوروف يفرق في كتابه (النظرية الأدبية والفصاح) بين حدود النظرية وحدود الخطاب فإن هذه الدراسة سوف تنمو باتجاه فحص للقولات النقدية الشعرية بوصفها المادة الأولى البكر التي يشتغل عليها النهج النظري والإجرائي للنقد، فتمت جدل خلاق مستمر بين المصطلح الشعري، والمصطلح النقدي، لهما سبق من الثاني؟ بالتأكيد الإبداع كان سابقا باستمرار، وهذه الأسبقية الإبداعية تضمنت وجهها لوجه مع وضعية جمالية تتراكم وتتصاعد يوما بعد يوم، حتى تتبلور في معيار نقدية نظرية قادرة على فحص الإبداع ذاته من جهة وتطويره من جهة أخرى، ولكن من قال بأن النقد هو الذي يدفع الإبداع دوما؟ بل الإبداع يدفع للنقد أكثر مما يدفع للنقد الإبداع، وإذا كنا نرى بأن الإبداع لا يتخلق بالمصطلح النقدي، وحدوده النظرية والمعرفية بل من رحابة الواقع وحيوية الخيال، وهما شيان ينبع منهما ككافة صور الإبداع في جميع مجالات الحياة، فمن هنا يطرح هذا البحث تصورا نقديا مهما بتحويل نظرية النقد المعاصرة من تهرب للمعيار النقدي، إلى معيار التجريب الإبداعي، بنية خلق تصوير جمالي ومعرفي جديد يكون قادرا على توصيف وفحص البلاغات الشعرية التجريبية الجديدة من جهة ومحاولة ترسيم وخلق الحد الجمالي الجديد على الجهة الأخرى، يقول الدكتور محمد لعمداني: " إن النظرية الأدبية مهما كانت درجة وضوحها وقابليتها للتطبيق فإنها عندما تتحول إلى منهج للتحليل تواجه مشاكل كثيرة أهمها: ما مدى قدرتها على التكيف مع التطور الدائم للأشكال الأدبية؟ ذلك أن الأدب لا يتوقف لحظة عن التطور وكل نظرية أدبية لا تقوم لها الجانب وزنا لا يمكنها أن تخلق إلا منهجا عاجزا عن ملاحقة الثورة الأدبية اللازمة " وهذا يعني في نهاية المطاف أن

النظرية الأدبية لا يمكنها إلا أن تكون مرحلية وإن تجاوزها مرمون بقابليتها لتطوير نفسها من داخل مستجدات العقل الأدبي نفسه»(١) وفي ضوء ما سبق يلزم أن تشتمل كل نظرية نقدية على جانب النمذجة ٣ جانب الوظيفية الإنتاجية، أو قل القدرة على تفكيك النمذجة أما جانب النمذجة فيشتمل في القدرة على وضع نموذج شعولي إلى حد ما يكون قادرا على تقديم توصيف جمالي وجمالي مكافئ ومقبول للظواهر الأدبية أما جانب الوظيفية الإنتاجية فيتمثل في أن تكون النظرية النقدية قادرة على الدوام بالتمتع بالقدرة على الانقلاب على نفسها باستمرار وإن تكون قادرة على مواجهة مقولاتها وإعادة فحصها في أي لحظة معرفية تلاحظ فيها أن نقصا ما يحترق تصويرها الخاص، وهذا يعني أن النظرية النقدية يجب أن تمتلك أدوات معرفية ونقدية مرفقة وقادرة على الفعالية النقدية مثلها مثل الإبداع ذاته، فهي تراجع ذاتها باستمرار بين رحابة موضوعها، وعقلانية أدواتها، من أجل إعادة اكتشاف موضوعها وذاتها في آن، يقول الفنان زمسيس يونان في كتاباته (غاية الرسم للصوري) : - إن الحياة قد تهافت ولكنها تثبت، وهي تشمل المنطق، ولكنها فوق المنطق، وقد تصطبغ للقائيس في أوقات الفراغ، ولكنها تزدريها ساعة العمل، فالمنطق والقائيس حدود، والحياة إشارة متواصلة على الحدود »(٢) إن النظرية الأدبية تسمى لمعرفة علم الأدب بينما النص الأدبي يسمى لمعرفة الأصول المعرفية للنظرية ذاتها. وهذا التصور يكون الإبداع الجاد الأسيل قادرا باستمرار على خلفته الحد البلاغي والأسلوبي في نظرية النقد، وهو قادر أيضا على تعويل المقولات المعرفية للنظرية، والمضامين الفلسفية للأدوات النقدية. تعويل جميع ذلك إلى محل للنقاش، لكثير من الإبقاء عليه موضعاً للإعجاب، إننا بحاجة للاختلاف أيضا بنفس حاجتنا للاتفاق، بل لكثير من هذا بكثير.

وفي هذه الدراسة حاولنا طرح جميع التصورات السابقة حول النظرية الأدبية والمصطلح الأدبي: هل تتمتع النظرية الأدبية بشروط انسجامها وتكاملها مرة واحدة إلى الأبد ؟ ما مدى صحة الفروض النقدية التي تبلورت من فعاليات الإبداع السابق ؟ وهل تظل هذه الفروض قادرة على فحص الإبداع اللاحق لو حتى للماصر لهذه الفروض ؟ وما مدى مواكبتها للتطور الجمالي والجمالي الحكام في بنية الإبداع ذاته ؟ إن

الإبداع يسبق النظرية دائما فهو نوع من الاستيعار العكسي بالوجود والواقع والمكانات والأشياء بينما تظل النظرية في لرقى حالاتها بنت الاستدلال والاستنتاج والتحليل والتوازن وجميع آليات العقل، وتستحدثات الفكر، وقديما قال الشعراء وصلوا وجلوا قبل أن يدرك النقاد ويحللوا ويوازنوا فالفعالية الشعرية كانت تدرك عملها الحر الخلاق قبل أن تنتبه الفعالية التقنية إلي جدل الإبداع وجسارة الخيال وتأسيس الفن.

وعلى حين تظل معرفتنا باللغة مهما سمت إلي العمق والأصالة محدودة بصورة مساوية، لأن الكلمات التي نملكها لا تستلح أن تعبر بدقة عن علاقتنا الروحية والفكرية والخيالية للتشعبية والمعقدة بالواقع أو موقفنا من العالم للحيث بنا، إلي جانب ذلك فكانت اللغة تمارس كثافتها المعقدة وجموعها المستمر وفعاليتها الخلاقة في الشعر والفن عامة، فقد كان الشعر سابقا للكلام وسابقا بالمكلام أيضا.

فإذا كنا لا ندرك من أسرار الكلمات سوى دلائلها التقريرية الملمسة فإن للنص الشعري كان قادرا على بلورة هذه الأسرار والتأري إلى مراسيها البعيدة وطولها الغفية، وتعاملها العسي للتأثر مع الأشياء وموجودات العالم الذي تنفسه ونحيه، إن إحسانا بلسع النار أو مهمة السعادة، يستمر زينا، بينما التعبير عن ذلك يتم بجملة واحدة لا تأخذ من حيز الزمن أكثر من لحظات، ولا تحتوي من كثافة الحالة التي كنا نحياها سوى شذرات أو فترات متقطعات.

وفي الحالتين لا يعد التعبير تعبيراً كاملاً عن الإحساس بالنار أو السعادة، لأننا في هذه الحالة لا نعيش بحكم ما نقول، أولا نقول بعجم ما نعيش، أو قل نحن في جميع أحوال وجودنا، وحالات معشنا وتصوراتنا وأوهامنا، وأحلامنا وأشواقنا نعيش حالات وجودية حقة ملوفا العس والحيوية والكثافة والتعمد والتداخل، بينما اللغة التي نمر بها عن جميع ذلك تظل شاحبة فقيرة لا تمسك من هذه الحالات إلا بواديها الظلمات، ولولسها المقتضبات، بينما الفن والفن وحده هو القادر على الإمساك بالواقع والوجود والأشياء والمكانات والحالات في صورها الكلية الطليقة، ومن هنا كنا نقول بأن الحياة أوسع من النظرية، والفن أعمق من النقد، وقد كان للغيل بن أحمد الفراميدي على صواب حين قال قديما،

لا تقبلن الشعر ثم تمقه
وتنام والشعراء غير ينام
وأعلم بأنهم إذا لم ينصفوا
حكموا لأنفسهم على الحكم
وجنحية الجاني عليهم تتقضي
وعتابهم يبقى على الأيام (٢)

ونظرا لأفنا نجهل كثيرا من أسرار الكلمات والصور والتركيب في
بنية الشعر، ولا ندري من سياق الفردت غير سطوحها البادية غير
منفرسين في ملونها النصيب، أحس الشعراء قديما بأن النقاد أحيانا
ليطابقون بين تجربة شعرية وأخرى مطابقة للرافد والمرادف، في صورة
غليظة فملى حين نجد الفن يقول الخاص ويحني به، نجد النقد يقول
العام ويعرض عليه، ومن هنا انتبه لسان الدين ابن الخطيب في كتابه
الشعر والسحر إلى مغالطات القول، وخصوصيات الرؤى فأدى ذلك شعرا
يقوله:

في منطق القول تزويرين لباطله .. والعق قد يحقره سوء تعبير
تقول هذا مجاج التحل تمدحه - وإن ذممت قتل في الزناوير
مدح وذم وعين الشئ واحدة.. إن البيان يرى الظالماء كالتور

ولأمر ما استعاذ الجاحظ قديما من فتنة القول، وغواية اللغة، كما
قرن القدماء بين السحر والشعر، وظنوا أن الفن يتنزل من ودى عبقر تنزل
الشياطين من عولها الغيبية المهيبة، وخصوا كل مشاعر بجنى أو
شيطان يتنزل عليه، أو يروى له لو عنه، وكل ذلك يشير من بعيد أو
قريب إلى فعالية الفن وسمو الخيال وتعاليه ولتتبار الإبداع ونفاذه
فالشاعر القديم كان يزعم بقدراته الخالقة التي تتجاوز قدرات النقاد
اللفظيين والنهاة والأموليين فكان يقول:

إن الحديث تفر القوم جلوته
حتى يخرجه بالوزن مضمار
فمعد ذلك تستكفى بلاغته

أو يستمر به هي وإكشبار(٥)

وكان المتنبي يقول

أنا مملء جنونى عن شواربىما ويسهر الخلق جرابا ويختصم

فهو يبدع فى ثقة وعلى انتقاد أن يملأوا ويتأولوا، فالإبداع عشاء بلا نخل،

والنقد إدراك خاص بصاحبه، لذا فشمع المتنبي كما يراه:

ولكن تأخذ الأذن منه على قدر القرائح والعلوم

وهو إن قال شعرا دل بفروسيته السباقة فى القول :

إذا صلت لم أترك مصالا لصائل

وفن قلت لم أترك مقالاً لمالم

والا فتانتنى القوالى وعائنى

عن ابن عبيد الله شمع المزالم (٥)

لقد كان الشاعر العربي القديم مهموماً بهموم الإبداع، ومحنة

التميز، ومراعاة سياق المقال ولقائهم مما وأحياناً فراءه يتقصد الخروج،

لكنه كان يمين في جميع الأحوال إن يكون دقيقاً في أدائه النقوي،

ناقداً في رؤيته الشعرية، ولأمر ما قربت الثقافة العربية بين الكلام

بمعنى التميز، والكلم بمعنى الجرح، فجرح الجسد كجرح اللسان،

كلاهما أذى حقيقي، وانصراف عن الهادة، وسقوط في المعن يقول

الشاعر:

ولن كلام لره في غير كنهه كالتبل تهوى ليس فيها نصالها

وكان ترتيب الكلام وتنظيمه في الفن مساو لترتيب الأحياء في

الوجود، والقدرة على تسبقة وتنضيد من جديد، قدرة على خلق الأشياء

من جديد، ومن هنا كانت القدرة على الخلق الفني مساوية للقدرة على

الخلق الوجودي، وإعادة تأسيس الواقع، وكان الشعر القديم يبذل كثيراً

من المرق والدم والدموع لتأسيس صنعة وضاعته من الفن، فنرى عدى بن

الرقاع الماملى يقول عن كدحه في الإمساك بقصيدته:

وقصيدة قد تب اجمع بينها.

حتى أقوم مهلها وسنسادما

نظار المستخف في كموب قناته،

حتى يقيم ثقافة منسجها

وعلمت حتى لست أسأل واحدا

عن حرف واحدة لكى لزدلما

إن الشعر قد شغل بالتحكميك والتشذيب والتثقيف حتى ينضج اللغة ويترجمها على قول ما يريد، وعندئذ يتلقاها القارى سهلة صنية مطروحة، ومن هنا لاحظ كثير من النقاد القدامى والمحدثين إن الشاعر القديم كان الناقد الأول لفنه، يسهر عليه بالمنايا والمقبل والتوجيه، وكانت الأشكال البلاغية النقدية تسير جنبا إلى جنب مع الأبداعات الشعرية الخالصة فإذا كانت نظرية النقد باتت تؤسس مقولاتها الجمالية والمعرفية في خطابها النقدي الخاص بها، فإن الشعر ذاته كان يؤسس نظريته من داخله، وليس من أى شى خارجيه، وكانت الشعرية القديمة أسبق فيما أرى في الوعي والدقة الفنية والنظرية من مقولات النقاد أنفسهم يقول الدكتور عبد القادر الرياض: «إن الطريف حقا أن الأشكال البلاغية للصورة كانت تتطور في الشعر مع تطور الحياة والمقول دون وعى من أولئك النقاد، وربما من الشعراء أنفسهم أيضا» (١)

لقد كانت إبداعات الشعراء تؤسس تصورها النقدي الخاص بها بصورة ضمنية داخل الضمالية الشعرية الخلاقية، وبصورة مجازية في مصطلحات خاصة بالشعراء، تليق رؤاهم النقدية للفن ماهيته ووظيفته، وكان هناك هذا المراكب الحي الخلاق بين اللبدين من الشعراء واللبدين من النقاد، فقد كان للنقاد أيضا وسائلهم وأدواتهم وخصائصهم الخاصة في البلاغة والمصطلح، وقد حفظت لنا كتب النقد والبلاغة في الموروث النقدي والبلاغي القديم أدبيات نقدية موسمة للغة، تصور هذه الممارك النقدية للمعرفة بين الشعراء والنقاد، على اختلاف تصوراتهم وأفكارهم وثقافتهم، لعلنا هذا الصراع النقدي والبلاغي بين التثني وممارسة، وقد حفظت المكتبة العربية في هذا الجانب وحدة مكتبة بلاغية كاملة في الخطاب النقدي القديم والحديث معا، وقد سهر على هذه المكتبة الدكتور عبد الرحمن شعيب، يستل خلاصتها البلاغية وأطرها النقدية، ومراعيها الجمالية والمعرفية، وذلك في كتابه عن "المتنبى بين ناقديه في القديم والحديث" (٢) ، كما مكف الباحث التونسي د. حسين الواد على ما أحدثته التجربة الجمالية لشعر المتنبى في خط سير التجربة الجمالية العربية، وذلك في كتابه القيم "المتنبى والتجربة الجمالية عند المربيع" (٣) علاوة عن المكتب التى دارت حول

المتنبى منفرداً مثل كتاب الدكتور طه حسين (مع المتنبى) ومحمود محمد شاكر (المتنبى....) وعبد الوهاب عزام (قصص أبو الطيب المتنبى) وعبد السلام نور الدين (المتنبى وسقوط الحضارة العربية) ومسي الدين صبيح الذي يكتب كتاباً ضخماً عن الممارك النقدية التي دارت حول شعرية المتنبى في القرن الرابع عشر، ولنا هنا بصدد ذكر كل ما كتب حول المتنبى، وهو كثير حقاً، نراه في جميع الأدان العربية والفريقية وعلى مدار الأزمنة المختلفة، لكننا نصب أن نلفظ -نظراً للنقدى هنا إلى قدرة الشعراء الكبار أو قل الشعراء الجاهلون الأصلاء، على إثارة الموار النقدي وتقديم أسئلة جديدة حول طبيعة الفن وهويته ومهمته، من خلال مضامين الفن عندهم، والأشكال الجمالية الجديدة التي يطرحونها في نصوصهم الإبداعية، فرى هنا لدى الفرزدق، وأبي تمام، والبحتري، وابن الرومي، وأبي العلاء المعري وقد صكف لانتقاد الممارسون عكوفاً حسناً على إبداعات هؤلاء الشعراء مثلاً عكف عليها القدماء نرى هذا في دراسة د. وليد محمود خالص عن الشعراء النقاد بدلها بكتابته عن ((الفرزدق)) - ودراسة الدكتور فهمى عكاف عن ((نظرية أبو تمام في الفن الشعري)) ودراسة محمود الربناوى الضخمة عن الممارك النقدية التي دارت حول شعرية أبو تمام في الخطاب النقدي القديم، ودراسة د. زهير غازي زاهد عن (لغة الشعر عند المعري) ودراسة د. وليد خالص عن ((المعري ناقداً)) وما قدمه بعض الباحثين المراقبين للممارسين عن الاتجاهات النقدية لدى أعلام الشعر العباسي، إن جميع الجهود النقدية السابقة تؤكد حيوية القضية الفنية التي نحن بصدد ما في هذا البحث بخصوص فهم المصطلحات النقدية التي أبدعها الشعراء الممارسون في خطاباتهم الشعرية المعاصرة مفرقين بدقة بين مصطلح نقدي يقدمه الشعر ضمن بنائه الجمالية الخاصة ومصطلح نقدي تقدمه نظرية النقد وفق ألياتها المعرفية، وإبراجاتها النقدية والتأصيلية

الموقع والتأصيل المنهجي

قلنا إن هذا البحث ليس مخصصاً في نقد الشعراء وفق مقولات النقاد، لو نظريات النقد، لكنه مخصص لفحص المصطلح النقدي نفسه من داخل البنية الشعرية نفسها، فهو ((شعر على شعر)) ومن هنا تأتي

صعوبته، وإذا كان أبو حيان التوحيدي قد تنبه قلميما إلى صعوبة النقد لأنه يمثل حكلا على الكلام، فما أشق مهمتنا في هذا البحث الذي يمثل نقد الشعراء للشعر بالشعر، فالفن مجاز وعموش، والنقد تحليل ووضوح، وقد يأتي النص الشعري نقديا، وليس به مصطلح واضح، وقد يأتي المصطلح النقدي شعريا وليس به حكم نقدي غير الاستمارة أو التشبيه، أولى صورة من صور للجواز الأخرى، مما يزيد الأمر غموشا ولربما كما والمصطلح بطبيعته يجب أن يكون محدد في سياقه الدلالي منضبطا في حدوده الجمالية والمعرفية قادرا على الاختزال والكثافة في وقت واحد، فكيف نوفق بين التلقائية والنظام وبين الجموح والمقل؟ ولكن ككل هذه الصعوبات يجب ألا تثنيانا عن المحاولة المخلصية الدؤوبة فنحن نرى أن البحث الجاد هو القادر على الغوص في المناطق المجهولة والمنازع للأسئلة الجديدة، التي تكرر كثيرا من الفلق المرفى الخلاق وليس مجرد تقديم إجابات بامتة في عالم هو بطبيعته مؤسس على الاحتمال والتعدد والتداخل.

قلت إن موضوع البحث هو المصطلح النقدي كما تراه في بنية الشعر ذاته، وما هنا فسوف نتبع هذا المصطلح النقدي كما يقدمه الشعراء في تصوصهم، وسوف تنصب هذه الدراسة على بعض الشعراء المعاصرين في مصر وهم:

محمد سليم بهلول
محمد سليم الدسوقي
أحمد مغيصير
هاشم الرفاعسي
صابر عبد اللهيم
فؤاد مضم
صلاح وإلي
الشواقي الباز
بدر بندير

ونظرا لأن هؤلاء الشعراء لم يدرسوا من قبل من خلال الموضوع الذي يقارحه هذا البحث، فقد عكفت على دواوينهم الشعرية لتمدده، أقروها وأصنف مادتها العلمية الخاصة بالمصطلحات النقدية للثبوتة في

دواوينهم بصورة مباشرة واضحت، أو بصورة ضمنية مجازية، فقد كان الشعراء يشيرون أو يحكتفون باللمح البارك للمدح طلع، أو ينكرائه وأنشعا معددا في أحيان قليلة، ولكنه يظل متناثرا في موائد الشعرية الكثيرة، من هنا رأيت أن اعكف على أشعارهم أسنفها ولزمتها واجمع بعضها إلي بعض، وما ند منها في لفهوم أو التصور وددته باطلف الصنعة إلى مركزه الجمالي، في عقد منسوق فيه تحديد المصطلح العلمي، ورتيب الخطوات للنهاية، واستنتاج النظرية النقدية، التي تمنى في النهاية بالتحكيم المعرفي والجمالي الجدلي للتكامل للمصطلحات النقدية، بما يضع في النهاية جهازا نقديا متكامل، قادرا على طرح رؤية نقدية واضحت، ومن هنا فقد لوتكيز هذا البحث على منهجية خاصة في بحث موضوعه، وهذه المنهجية كانت ((البنائية الوصفية)) - ولقصد بالبنائية هنا الصفة لا للنهج - القائمة على النظر إلى النصوص الشعرية بر موضوع البحث على أنها بنية شعرية واحدة عليها أن نقرأها من داخلها

محددتين إيمادها الجمالية والدلالية الخاصة مستقرتين ككافة صورها الاصطلاحية، مستتجيتين الانساق الشعرية المتعددة للمصطلح النقدي للكلمن في بنية النصوص، بما يؤطرها في النهاية داخل نسق نقدي متابع من التقاليد الجمالية الكلاسيكية إلى التقاليد الجمالية الرومانسية، فالتقاليد الجمالية الواقعية حسب ما تسمح به البنية الشعرية للنص ذاته، ومن هنا كان بحثنا عن المصطلح النقدي في الخطاب الشعري المعاصر مؤزما على معاور ثلاثة

١- المصطلح النقدي والتقاليد الجمالية الكلاسيكية

٢ المصطلح النقدي والتقاليد الجمالية الرومانسية.

٣ المصطلح النقدي والتقاليد الجمالية الواقعية

وقد أوتيت أن ادمج للمؤرخين الأولين من البحث الخاصين بالتقاليد الجمالية الكلاسيكية والرومانسية في سياق نقدي واحد، لأن المصطلح النقدي قد تدخل في الخطاب الشعري الكلاسيكي والرومانسي إلى حد بعيد لدى شعراء الشرق، أو غورهم من الشعراء المعاصرين في مصر أو الوطن العربي كله، فلم يغاضي أي من المصطلحين

لذا فله خلوصاً تاماً - إلا في الممر الثالث الخاص بالمصطلح النقدي في الخطاب الشعري الحديث لدى ككل من الدكتور صابر عبد الدليم و الدكتور حسين محمد وسلاح وإلي وفؤاد مقنم.

أشرف إلي ما سبق أنني حرصت على طوال تفحصنا للمصطلح النقدي في الخطاب الشعري أن استبين جميع مكونات الظاهرة الشعرية من حيث تصويرها لهوية الفن وطبيعته، ووظائفه ومهمته، إلي جانب تجسيد طبيعة المانة الجازية للمصطلحية من جهة، وطبيعة تلقي الرسالة الشعرية لدى المتلقي من جهة أخرى، ومن هنا ارتكزت هذه الدراسة على النفاذ إلي المصطلح النقدي كخطاب قادر على كسر البنية الشعرية للخلقة للنص الأدبي، وتواصله مع البنية الثقافية الحضارية للبيئة به، سواء في التقاليد الجمالية والثقافية العكامة في الموروث النقدي والبلاغي القديم، أو التقاليد الجمالية والثقافية في الخطاب الحضاري المعاصر لذا لوئى الباحث أن يتخذ من منظومة الاتصال منهجا للتواصل مع المصطلح النقدي في الخطاب الشعري المعاصر في الشرق فقد عرض الباحث لجماليات المصطلح النقدي للمرسل وهو الشاعر ثم عرج على الرسالة وهي خاصة بالشعر هوية ومهمة، أو طبيعة ووظيفته وقد عرض لباحث هنا إمانة الخلق الشعري ومحنة بناء القصيدة، ثم سراع الشعر مع أدوات تشكيكته، وطرق توظيفها وبنائها وأخيرا انتقلنا إلي معالجة متلقى الرسالة الشعرية الاصطلاحية فتفحصنا جماليات المتلقى في المصطلح النقدي للشعر.

لقد كان من الضروري قبل الشروع في إنجاز مهمتنا النقدية في هذا البحث أن نشير إلي بعض التصورات النقدية السابقة علينا لدى النقاد المعاصرين في مصر أو الوطن العربي ككله، وذلك بخصوص دراسة المصطلح النقدي في الخطاب الشعري المعاصر وقد مالئ حجم الأثرية النقدي البادي في الخطاب النقدي المعاصر بهذا الخصوص، فقد صدى ممرقيا حجم الإنكار المعرفي من نقاد المعاصرين المعاصرين للجهود النقدية الرصينة السابقة عليهم في هذا المجال، على عكس النقاد المعاصرين والتونسين مثلا، ولا أتصور أن الدكتور محمد عبد المطلب كان على صواب وحيدة في دراسته المنشورة في مجلة فصول القاهرة عن (مفهوم الشعر في القول الشعري) زاعما أنه كان صاحب قصة سبق وفضل الريادة في هذا الباب من أبواب النقد، فق قال الباحث في مستهل

دراسته: (ومنه الدراسة حاولت أن تتوجه إلى المنطقة النسبية لمنطقة الشعر في بدايتها المبكر في الجاهلية وصدر الإسلام، وما ولا إلى المرحلة المبسطة. كثرة الدراسات التي تناولت مفهوم الشعرية والشاعرية واستحضرت مجموع الإجراءات التراثية التي حاولت تقديم تعديد جامع مانع لفن الشعر، وللأف أن هذه الحشرة حصرت نفسها داخل الدراسات النقدية والبلاغية القديمة والحديثة، ولم تسع إلى تجاوز هذه الدراسات لتتنظر في الخطاب الشعري ذاته، لتتابع ملفوظه في التعديد المعرفي للشعر الذي يمحس ويص الشعراء أنفسهم بفنهم الابداعي، أن هناك دراسات طرحت مقولات بمض الشعراء المعاصرين المعنيين عن الشعر، لكنها ليست دراسات استقرائية، وإنما كانت تتناول شاعرا معينا، وفي أثناء التناول تقدم فهمه للشعرية من خلال ملفوظه الشعري، مثل تلك الدراسات التي تناولت شوقيا وحافظا ومطران وسلاح عبد عبد الصبور والسياب والبياتي وسولم من الشعراء المعنيين) (٩)

والحقيقة أن هذا القول النقدي مردود من جميع الجهات، وتنقصه الأمانة النقدية إلى حد كبير، فليس صحيحا على الإطلاق أن

هنا اللغة الإطلاقيه، إن دراسة محمد عبد المطلب قد رادت منطقة منسية

في الخطاب النقدي سواء في القديم أو المعاصر، فقد سبقته دراسات مهمة للغاية في هذا الباب، بل ثمة دراسة للدكتور، أقامت حدود موضوعها رأسا في ذات المنطقة الشعرية التي رآها محمد عبد المطلب منسية وهي منطقة الشعر الجاهلي والإسلامي، وليست أن الدكتور محمد عبد المطلب لم يقرأ رسالة الدكتوراه الأمهلة الرائدة التي قدمها الدكتور الشاهد البوشيحي وهو باحث مفرب لم يزل نشر دراسته قبل دراسة نقدية ناضجة سواء على مستوى النهج النقدي الذي ارتضاه الباحث منهجا لدراسته، أو على مستوى الباحث التعليمية الرائدة التي حقق البحث من خلالها قراءات نقدية مبتكرة في الخطاب النقدي المعاصر وقد كان عنوان دراسة الشاهد البوشيحي لنضج كثيرا من عنوان دراسة محمد عبد المطلب، فللمنوع دلالة منهجية أيضا نستطيع أن نستدل به على دقة النهج المدس الذي يوظفه الباحث إلى حد كبير، فالبوشيحي قد أطلق على دراسته - مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهلين والاسلاميين) (١٠)

وقد صالح مشكلة النهج في دراسته المصطلح النقدي القديم، ثم قدم نماذج للمصطلح النقدي لدى الشعراء بخصوص تعريف الشعر ثم وتطبيقه وإبداعه، وألفاظه، ونموته، وصيويه، ومرادفاته، ومقابلاته، وأنواعه، وأغراضه، وتعميق الشاعر ونموته وصيويه ومقابلاته ومرادفاته، ثم التعرض للشعراء، ومصطلحات النقد الخاصة بهم، إلى آخر أبواب الدراسة، ومن وقع المرض النقدي الساق نلاحظ دقة النهج لدى الباحث، ودقة قراءته للمصطلح النقدي القديم لدى الشعراء وفي ذات الفترة التاريخية التي عندما لبحثه الدكتور محمد عبد المطلب من قبل، ودعى لنفسه فيها الريادة والبهكارة، فإذا أراد الدكتور عبد المطلب أن يحتل بنصيب خاص به في دراسته فأطلق مدتها لتاريخية حتى العصر العباسي، فقد سبقه أيضاً إلى ذلك الدكتور عالي سرحان القرش في دراسته المهمة في مجلة كلية الآداب جامعة أم القرى وذلك عام ١٩٩٥، أي قبل دراسة عبد المطلب بسبع سنوات، وقد قسرها عالي القرش على شعر المتنبي وعنونها بـ «حديث المتنبي عن شعره شعراً ٢» ومن المعروف لدى النقاد أن الدكتور عالي القرش من الباحثين الجادين للتميزين، فقد قدم دراسة متممة ومفيدة عن حديث المتنبي عن شعره بالشعر، كما قدم الدكتور فهد عسكاف إلى مجلة كلية الآداب بجامعة صنعاء باليمن عام ١٩٨٨م دراسة أخرى نراها في غاية الأهمية عن «نظرية أبي تمام في الفن الشعري: عالم التأثيرات: الخلقية والاجتماعية»، وربما تكون هذه الدراسات بعيدة عن تناول الأستاذ الدكتور عبد المطلب، فما عذره في ألا يشير من قريب أو بعيد لدراسة الأستاذ الدكتور عبد الله التطاوي عن «النظرية والتجربة عند أعلام الشعر العباسي»، وما عذر الدكتور التطاوي نفسه في ألا يشير هو الآخر من قريب أو بعيد للدراسات القيمة الكثيرة التي كتبت في ذات موضوعه رأساً مادة ومنها، وبعضها قريب التناول في نشره سواء في مصر وغيرها من البلدان العربية، أما بخصوص ملاحظة الدكتور محمد عبد المطلب من أن هناك دراسات طرحت مقولات بعض الشعراء للعاصرين الحديثين في الشعر، لكنها ليست دراسات استغرافية، وإنما كانت تتناول شاعراً معيناً وفي أثناء التناول تقدم فهمه للشعرية من خلال ملفوظة الشعري، فإن هذه الملاحظة النقدية لدى محمد عبد المطلب مردودة أيضاً وفور صحيحة يؤكد ذلك ظهور دراسة الدكتور محمد لطفي اليوسفي، «إحالات على مدار الرعب: لحظة للكاشفة للشعرية»،

قبل ظهور دراسة محمد عبد المطلب بحوالي اثني عشرة عاما أي في عام ١٩٩٢م، وهي دراسة طويلة وثمّة بحق، يضمها كتاب يبلغ ثلاثمائة وثلاثة عشر صفحة من القلم الطويل، وهي دراسة جادة ومبتكرة في بابها عنوانها ((لحظة المكاشفة الشعرية: إطلالة على مدار الرعب))^٥ وقد قصرها الناقد راسا على أربعة شعراء من كبار شعراء العداثة الشعرية وهم: السياب ومحمود درويش وسامي يوسف وأدونيس، وبهذا فهي دراسة استغراقية في المقام الأول، وبعبارة عن اللغة الإنشائية للدكتور محمد عبد المطلب في الدلالة الضمنية للإستغراق اليعنشي، فهل هو في عدد الورقات النقدية أم في قيمة الملاحظة النقدية ذاتها، وهي أس العملية النقدية نفسها، لا يهمنا هذا الآن، لكننا نرى محمد لطفي اليوسفي في كتابه ينتهج نهجا نوعيا محددًا في دراسة المصطلح النقدي داخل النص الشعري، وهو مل يقيم به محمد عبد المطلب، وقد تسلى الناقد اليوسفي بخبرته النقدية السابقة في دراسة مستقلة له عن ((لحظة المكاشفة الشعرية عند الشابي))^٦ وعلى حين لكتفى الناقد في دراسته عن شعرية الشابي بمساربه طلت مقلبة في غلومها العريضة.. على حد قوله - ففي دراسته عن لحظة المكاشفة الشعرية لدى الشعراء الأربعة السياب وأدونيس ودرويش وسامي يوسف^٧ قد تورط في ادغال اللحظة الشعرية، وفتح مشارف أخرى لكثرة أهمية، وأصعب منالا، ذلك أنه لما وراء الذي يتحدث منه النص الشعري الأصيل))^٨ وقد وزع الناقد كتابه إلى مجاور أربعة:

١. في انتظار القصيدة

٢. لحظة للمكاشفة الشعرية

٣. زمن الشعر

٤. الإطلالة على مدار الرعب

وقد سدر بعثه بهذه المنهجية للعدة، ((هذه الكتابة محاولة لا تتماط سلطان الكلام وفتنته، عن طريق ممارسة نفس الطقس، ملقى الكتابة التي تؤمن بأن الشعراء حانًا يكتبون يدخلون سفر المذابات والوجع وحلمهم، ووحدهم يطلون على مدار الرعب، لذا فهي لا تصنف ولا نقيم، بل تتكلى على الشعر المؤسس الأصيل، لتبدع ذاتها وتفتح مجراها بعيدا عن النقد والتاريخ))^٩

وقد أنجز التساوي كتابه في مصر وصدر عن دار غريب، قبل دراسة عبد المطلب بحوالي ثلاث سنوات، والتغريب أن الدكتور القساوي لم يشر هو الآخر لا من قريب ولا من بعيد إلى أي دراسة سابقة على كتابه بل لمكتفى بقوله في مقدمة دراسته «» هل كان لشاعرنا القديم نظرية معددة في الشعر ينطلق منها حين ينظم تجاربه؟ فإن وقع ذلك فإلى مدى تجلت تلك النظرية في إبداعه ؟ وما مواضع الاعتداد بها على المستويين النظري والتطبيقي ؟ وما قيمتها في تفسير حركات التجديد التي أضافت إلى القصيدة العربية ما زادها غصبا ونماء؟ ... ويظل هذا الدرس مجرد محاولة أتمنى أن تؤدي ثمارا طيبة، أو على الأقل ت طرح مؤشرات على الطريق بما يفتح المجال لتعميقه والاستمرار فيه إن شاء الله » ولا يسع الباحث هنا غير أن يعجب من فكرة إعجاب النقاد بأنفسهم، وتخفيف ظهورهم من مؤونة البحث والقرأة والفحص، أو حتى مؤونة الاحتراز العلمي للموضوعي من مقبة الإعجاب بالسبق العلمي الزائف غير المبرر وعدم قصر الجهد في حدود اطلاع صاحبه، والشيء المجهب هو رغبة الدكتور القساوي في التوسع في البحث بمد تعميم فكرته، وكان من الواجب العلمي، وربما من الضرورة العلمية أن يفكر الباحث فيما يكتب من قبله في الموضوع، ولا يظن أنه أبا عذرها باستمرار، لكن أن يبدأ الباحث بعته دون أدنى إشارة إلى أي جهد علمي سابق عليه ظنا منه أنه حاز على قصب السبق، فهذا شيء غريب وقد قال عنارة من قبل ((هل غادر الشعراء من مازدم)) ونحن بدورنا نقول ((هل غادر النقاد من مازدم))، ولا يمتنى قولنا هذا أن يحل شيء قد قيل وأغلق باب البحث العلمي، فهذا نفسه عين للعالم، بل نقصد أن الباحث الجاد دائما تدفعه فطنته العلمية إلى توقع فطنة الآخرين إلى ما فطن إليه، وعندئذ يحكون من الواجب أن نرى ما قد قيل قبلنا ولو من باب الاحتياط لا التشبيط العلمي للهمم، ونحن إذ نذكر ذلك، يماودنا الإعجاب والتقدير لنقادنا السابقين في الثلاثينات والخمسينات من القرن الماضي، عندما كان يمارك بعضهم بعضا فيما يكتبون ويقرؤون ويتخيلون، أما الآن فلا يقرأ النقاد ما يصدره زملاؤهم النقاد القريبون منهم في العوار الجامعي، ناهيك عن الجوار العربي البعيد في الجامعات العربية الأخرى وقد أشرت إلى بعض وجوه هذه الأزمة الثقافية في دراسة سابقة لي عن ((نص الخروج)) في الخطاب النقدي المعاصر)) وقد قدمت إلى مؤتمر مستقبل اللغة العربية

بمكافئة دار العلوم.. فرع الفيوم، فإذا تركنا مكانا من محمد عبد المطلب وعبد الله التطاوي وجدنا دراستين مهمتين في ذات الموضوع الأولى كتبها الشاعر الراحل محمد عبد الغني حسن عن شعر شوقي وعنوانها (٢) قننة الشمراء بشمرهم (٣) ونشرها بمجلة الثقافة المصرية عام ١٩٧٤، والثانية للباحث التونسي محمد القاضي وعنوانها (٢) الشمر على الشعر في -أغاني الحياة- " وقد نشرها بمجلة الفكر التونسية عام ١٩٨٥م، في عددها الخامس، وعامها الثلاثون.

وهي النهائية أقر بأنه إذا كان من فضل للباحث في هذه الدراسة فهو يرجع في المقام الأول والأخير إلى معاونة استيعابه للدراسات السابقة عليه في هذا المضمار وحسن استثمار مناهجها ونتائجها في غرض هذه المنطقة الشعرية للنسبة في الخطاب الشعري المعاصر بالشرقية.

أولا: المصطلح النقدي والتقاليد الجمالية الكلاسيكية والرومانسية

لقد انشغل الخطاب الشعري منذ أن دب الشمراء فوق الأرض.. انشغل بذاته وموحيته ومهمته ووظيفته - أدرك الشمراء محنة قنص الشكل الجمالي، وترويض المعنى، ومحاكاة خلق الأنفاط، واللاهات وراء الصورة والخيال وتأسيس القصيدة، ولعل هذا يتجاوز في اعتراف الفيلسوف قديما بصعوبة الشعر فقال:-

الشمر صعب وطويل سلمه إذا لوتقى فيه الذي لا يعلمه
زلت به إلى الحضيض قدمه يريد أن يحربه فيحجمه

ومن قبله قال حامل لواء الشمراء إلي جيل الناصر القيس:
أزود القولاني عني زيادا... زياد غلام جري جولا
وتولت معاناة الخطاب الشعري في تأمل موحيته ومهمته منذ الشعر الجاهلي فالإسلامي فالمباني ثم الخطاب الشعري المعاصر الذي رآه الشاعر قيس الغزوي، أستاذ الناصر القروي:

إنما الشعر على مكثرتهم.. لا ترى فيه سوى إحدى التنتين
نفسه قسبة أو ملر.. ليس في الشعر كلام بين بين

بعد الشاعر بدر بن بدير من أكثر الشعراء المعاصرين في الشقية إصاحا على قضية المصطلح الشعري في شعره، تلمس هذا في قصائد عدة للشاعر قن ديوانه الأول " لن يحف البهر" نجد قصيدتين بخصوص هذا الموضوع ومما " لشعر العربي - والثانية - قلب الشاعر " (١) وفي ديوانه الأخير " ألوان من الحب - نجد حشدا من القصائد في هذا الباب منها (عبث القموض - ما أروعك - ياساحبي - فستذكرون مقولتي) - رسالة إلى الشاعر نزار قباني(١٢)

يقول الشاعر في قصيدته لشعر العربي
عشقتك وذبت في يخبوعه ... فراشة حائلة بالنور
ودوت في رياضة مرددا ... أغاني الطيور للزهو
مقترفا من نهره مقتسلا ... في ماله للموج للمسحور
معويا في لفته معتليا ... سحائب النشوة والسرور
مصطنعا في رحلتى إلى لدى ... كراتم اليزاة والصقور
صوت أبى تمام يغرى لذى ... فكرا أبى الطيب في ضميرى
وشد وحافظ وروح حله ... وشاعر القطارين والأمير

هنا نجد الشعر غناء وجدانيا حارا، فهو فراشة حائلة بالنور، وهو تريد لأغاني الطيور للزهو، وهو ماء مسحور، أو هو تمويم في أفق الخيال التالي، إلى آخر هذه الصور الشعرية التي تعد مفهوما للشعر وفق تصور وجداني مغفل بأردية القوالب اللغوية العربية الرصينة، إن اللغة الشعرية هنا كلاسيكية في المقام الأول غير أنها تعمل مضامين رومانسية، ودلالات وجدانية في صورة نستطيع أن نطلق عليها ((الكلاسيكية الوجدانية)) وليس ((الوجدانية الكلاسيكية)) لأن الغناء هنا غناء وجداني مغفل بأردية المجاز الكلاسيكي القديم، ولعل مشايعة الشعر لدى الشاعر لشعرية شوقي وحافظ وأبى تمام يؤكد على ما اثرتنا إليه، إذ في الإشارة بهم اعتناق لتصويراتهم للفن والشعر مما، غير أن الشاعر بدر بن بدير يخطو خطوة أعمق في رسم حدود للمصطلح النقدي الرومانسي في تحديد موجه الشعر وبهيمته في نصه (قلب الشاعر ومي قصيدة تلحكرنا على الفور بقصيدة تحمل العنوان نفسه لدى الشاعر التونسي أبى القاسم الشابي في قصيدته المعروفة " قلب الشاعر والعقيقة أن الشاعر التونسي هو أول من اشتق هذه التراكيب الشعرية الاصطلاحية في بنية الخطاب الشعري الرومانسي، ثم تبعه الشعراء

الرومانسيون في جميع أنحاء الوطن العربي، حيث نجد قصائد مماثلة لدى شعراء آخرين تحمل العنواين نفسه، نرى هذا لدى الشرنوبلي، وعلى محمود طه، وسالاح جودت، وإبراهيم ناجي، في مصر، ونأزك لثلاثيكة في العراق، وغالد زغبية في ليبيا، وسلاح لبكي في لبنان، وإلياس أبي شبكة في أبشيشة في سوريا، وسعيد جراد في الأردن، وعبد الحكيم بن ثابت في المغرب، ولعل مقارنته سريته بين قصيدة بدر يدير وقصائد هؤلاء الشعراء تؤكد ما ذهبنا إليه بقول الشاعر عن قلب الشاعر:

عشق للكون ففنى للسلام	ورعى الحسن فأبكاها الفرام
بين أفرح وأترجح والام	ولأنفام بكهمس السحر مام
خفته أنشودة الدنيا والعان	تهادى في ترانيم الحممام
ومناغاة الرضيع الباسم النور	إذا النور على خديه نام
وشكاه الوردة المنزلة للطلل	إذا الشوك حوالها استقام
وندام الزهرة البيضاء في الليل	فراشا حانرا وسط الظلام

وقبل أن نسلم بروعة هذا الشعر علينا أن نؤكد أن قلب الشاعر هنا يوازي رؤيا الشعر، فهو يكشف عن مويته وطبيعته من جهة، ومهمته ووظيفته من جهة أخرى، حيث يمثل الشعر عالم النفس والروح والوجدان، وما يمر فيه من شتى التصورات والرؤى والأحلام، فالشعر بهذه المثابة هو للوازي الرمزي لقلب الشاعر، ولعل في تركيب الإضافات رقب الشاعر ما يصور علاقة المضاف وهو القلب بالمضاف إليه وهو الشعر، ووقوع العنوان مبتدأ، والقصيدة مكملا خبرا له، ما يؤكد هذا الاتساق الأنيوني بين القلب بوصفه مصدرا للشعرية والشعر بوصفه مضافا إليه، حيث يتسع الشعر ليكمل ما يتسع له هذا القلب من عوالم ولكون وهذا أمر ينكرنا بالمصطلح النقدي في شعر عبد الرحمن شكري في قوله:

والشعر تاريخ النفوس - ومعتل لحياتها.

بل الشعر يتسع للكون بأكمل ما فيه، من مكانات وموجودات فهو لسان الحياة عند العقاد في قوله:

والشعر لسنة تفضي الحياة بها. إلى الحياة بما يطويه ككتمان لولا القمري يضيء لكائنات ومي فالتت - خرساء ليس لها بالقول تبيان.

وهذا التصور للشعر يتوالى وتصوير بدر يدير في نصه السابق، حيث تكون مهمة الشعر ومويته شيئا واحدا، فهو خفقة النشيد، ومناغاة الرضيع، وشكاه الوردة للمنرا، ونداء الزهرة البيضاء، ويكمل هذه الصور

تؤكد طبيعة التصور الرومانسي للشعر من حيث هو كلمات الطبيعة الحية، والمعبّر عن الوجدان في شتى صوره وأشكاله، حيث يكون العالم الداخلي مجلّى للعالم الخارجي، بما فيه من أفراح وأتراح وسلام وحزن وشكوى ومناغاة، إلى آخر هذه لفردات التي تسبح في المعجم الشعري الرومانسي، الذي يرى الشعر تعبيراً عن الذات، ومحاكاة للوجدان، وتصويراً للعالم الخيالي والثالي، فهو ترجمان العواطف، وطائر الوجدان، يقول شكّري مخاطباً الطائر رمز الشعر:

ألا يا طائر الفردوس - إن الشعر وجدان

ويلتقى نص بدر بدير السابق مع نص أبي القاسم الشابي للمعنون بـ قلب الشاعر والذي يرى فيه - في القلب - مركزاً خصباً لكل ما يدور ويتهنى ويخلق في العالم الكبير للرئي يقول الشابي:

ككل ما حب وما دب وما	نام أو حام في هذا الوجود
من طيور وزهور وشذى	وينابيع وأغصان تميد
وحمار وكهول وذرى	وبرلكين ووديان ويبد
ككلها تعيا بقلبي غصبت	السحر كأمثال الخلود

إن الشعر عند بدر بدير لا زال يسبح في رحاب المصطلح النقدي الرومانسي غير أنه مازال حقيقياً أيضاً بالمعجم الشعري الكلاسيكي لدى رواده حافظ شوقي، كما يقول الشاعر في نصه السابق (الشعر العربي) وفي ككل الأحوال تظل معظم البنية الشعرية لدى بدر بدير متوترة بين المصطلح الرومانسي، والمصطلح الكلاسيكي غير أنه ينعاز في تطويره الأخير للتوجه الكلاسيكي، نرى هذا في ديوانه ((ألوان من الحب)) حيث ينمى الشاعر على الشعر للعاصر ما آل إليه من غموض وتقييد للدلالة وتعمق للقوالب اللفوية الرصينة، وشعوب للإيقاع، بل انعدامه أصلاً فيما يسمى بقصيدة النثر مع اعتذارنا عن صدم دقة المصطلح النقدي هنا - التي تعد تطوراً طبيعياً لتعميم الإيقاع الشعري في بدايات الشعر الحر - يقول الشاعر في نصه _ فستنكرون مقولتي،

بحكت البعسور فلم تعد شطآنها	مأوى النوارس والبزاة من الطيور
مات القصيد وشيعت جثث القوافي	الشارادات للهمات إلى القبور
وتكسر الناي للمجنح ولكتوت	بالصهد أوزق الزنابق والزمير
سحكت الحمام فلم يمد في الروض	إلا ما يبق وما ينق وما يغور
لغة الكتاب المستبين تنس من	تعميم أعظمها وتلويث البعير

وبيانها الصافي تحمك بالغموض. وبالطالسم والغشاء وبالقشور
يامن تمزق في شرايين القصيدة. بالبراع الفاشم القاسي الشمور
لازال الشعر هنا نايا مجنما تارة، وقوافي شرد حكما يقول ليوتام تارة
لغيري، لكنه في الحالتين يصادر الشعر الأجوف الفارع في الساحة
الشعرية المعاصرة التي اختزلها بدر بدير في مجرد النق والبق والخوار
وكان الشعر العربي المعاصر كله منطقت فارغة أو ظاهرة صوتية
فضيائية لا تحمل وزنها طائلا، وهذا بالطبع يعد تجاوزا كبيرا من
الشاعر في الحكم على كثير من هذا الشعر فهو لا يصح بالتأكيد
على ما أحدثه الشعراء المعاصرون الجادون في هذا الشعر من تطورات فنية
منهية في الأشكال الشعرية المعاصرة وما تمهله من الفاظ وتراكيب
ومجازات وإيقاعات متنوعة وجديدة ولكننا نود هنا أن نلفت الانتباه إلى
أن بدر بدير لا زال وفي المصطلح النقدي الكلاسيكي سواء في صورته
القديمة عند أربابه المعظماء حيث القوافي الشروء للهمات التي تلتقي
(بمثقت القوافي) عند أبي تمام قديما، وصورة (البيان الصافي) ولغة
الحكاتب المستبين التي تلتقي وصورة (سامي البيان): عند أحمد شوقي
حديثا في قوله:

رب سامي البيان نه شاني أنسا أسموإلي نباهه شأنه
كان بالسبق والهادين أولى لو جرى الخط في سواه عنانه
إنما أظهروا أيدي الله عندي وأذاعوا الجميل من أحسانه
وهذا يرفض بدر بدير للشهد الشعر المعاصر في جانبه المنفصل عن
تراثه الذي يرى في خلق الشكل الشعري الجديد نوعا من المفارقة ضد
التراث وليس المفارقة فيه وية، فالجديد الحق لابد أن يكون متصلا بتراثه
وفق صورة ما من الصور، قد تكون تمردا أو نقدا أو حتى نقضا، ولكنه
في جميع الأحوال لا زال محتفظا بهذا القيط الذهبي الذي يربطه بماضيه
الطويل، وعندما ينفصل الشعر في هويته ومهمته عن تقاليد الجمالية
السابقة المكونة لهويته الجمالية، وحده الفلسفي الخاص به، يمارس
شعرية في فراغ الزمان والمكان، فتهدم لغته، وتتأثر إيقاعاته،
وتفقد صورته ومجازاته بل تنهم، ويحدث هذا الارتباك الفني المؤذي بين
الشعر والقارئ، يقول الشاعر في قصيدته (عبث الغموض)
لكاد من حورتي ابن / الهذي شعر والهدر فن

وجملك يارب ألف عش / للعدل في مسمي يعان
 لمكنني بعد لأي بأعود والقلب فيه حزن
 فلا بيان ولا خيال / ولا جمال له أحسن
 ويصير، النظر عن المستوى التقريبي الأجوف، لهذه الأبيات فهي تحكي
 ذات الدلالات والرؤى النقدية التي ردها الشاعر كثيرا في قصائده
 (الشعر العربي) و(ربا صاحبي) ورسالة إلي الشاعر (نزار قباني في غرفة
 الاثبات) ولكن الشاعر يلج على وجوب (مصطلح التواصل) مع الرسالة
 الشعرية ويرى أن كثيرا من شعر العدالة الشعرية منقطع الاتصال مع
 تراثه الجمالي والعرفي من جهة، ومع قرائه من جهة أخرى، ويخسر الشاعر
 ذلك بركامكة لغة الشمس واختفاء الإيقاع، وقشو الفموش، يقول
 الشاعر في قصيدة يرد فيها على صاحبه الشاعر الدكتور حسين علي
 محمد:

ماذا يفيد على الأيام تفريد	والدوح لغريه تعمله سود
والروض مهبورة لئانه وعلى	ضفافه الضفدع الغرور والدود
إن أغنى وسوى في تفريده	بين النقيق وبين النوح مفقود
وجوقه الشعر في أيامنا مسقت	أنغامه فقضى للزمان والمود
وانقض سامره وانقض عامره	لم يبق إلا اسمه والجسم مهدود

ومنا يصور الشعر مصطلح ((الاتصال والتلقي)) لدى القارئ، ففي
 غيبة التراث الجمالي المشترك بين صنعة الشعر، وذلكة للتلقي، تحدث
 القطيعة الشعرية ولا يبقى إلا صورة النقيق دلائل المعجز والفوضى،
 والصخب الفارخ، أو صورة النوح للحكرو حيث يفرق الشعر في الضحالات
 والسخافات للموج، والسطوح القريبة المكروزة، ودائما نحس هذا الوعي
 بالمصطلح النقدي الرافض للشعرية الجديدة ليس لدى بدر بدير فقط بل،
 لدى جيل الفضيريين من الشعراء الذين تتوزع أعمالهم الفنية بين مرحلتين
 الشعر العمودي والشعر الحر، والمجيب أن هذه الظاهرة لا توجد في
 الخطاب الشعري العربي المعاصر فقط، بل توجد أيضا في خطابنا الشعري
 القديم في أدبيات المارك الأدبية بين جيل الفضيريين من الشعراء والنقاد،
 وهي صورة لا تفصل أيضا عما يعرف بقضية الجديد والقديم، بين
 النقاد والشعراء في ميروولنا البلاغي والنقدي، فهناك من شايح لها تمام مثل
 السولي مثلا وهناك من عده أحد الفسطين الكبار لممود الشعر العربي،

وقد أتى بالاستعارات للتكلمة المجهشة، والتركيب المستكبرمة والألفاظ غريبة للنمسة أو المستملحة بينا البعدي حكان قريب الصوب قريب للآتي الشعري، وفي الحديث نجد مثل هذا المراكب الجمالي المنتج لدى عباس محمود المقاد الذي طال به العمر قليلا عن زميله شعري والمنازني، يمشي أجواء الصراع الأدبي بين ثلاثة أجيال: الكلاسيكيين والديوليين والرومانسيين، وهذه الظلمة الجمالية الضميرية التي يتنازعها ذوقان جماليان في وقت واحد، أطلق على أسماها مصطلح ((شعرنا الأصرف الجمالية)) ومم الشعراء المموديين الذين ينتمون للمدرسة الشعرية الكلاسيكية من جهة الشكل، وينتمون إلى الرومانسية من جهة المضمون، لو سلمنا جدلا بهذه المسافة الفاصلة غير البويرة بناثيا بين الشكل والمضمون في بنية التشكيل الفني للشعر نجد هذا لدى شاعر آخر من شعراء الشرقية وهو هاشم الرفاعي في قصيدته ((الشعر والحياة))

لها الهاتون بالشعر حرا.	ولكم دعووة به ملانسة
قد أقيم له بنوع غريبه	يعرض اليوم بينكم ساملانسه
ولبنتم تولفه للتبسي	ولبنتم بملكم تقصلاسه
وتشدقتم بزغرف قول	عن مقاميم نمقتها الرطانسة
ثم قلم من الحياة كلاما.	ومن الواقع استمد حكيانسه
ليس شعرا وإنما موشى.	فوقه الشعر رتبة ومكانسه
ذهبت منه روعة للصون.	يرهب الدهر عندها أذانسه
وغلا من أسالة وجلال	بهما أظهر الزمان افتتانسه

ومى قصيدة مبدعة تتكبرنا على الفور بقصيدة أحمد شوقي التي انقاسا بدار الأوبرا في حفل تتويجه أميرا للشعر، وليس ببعيد أن يكون هاشم الرفاعي بموجهة الفذة قد أدار قافية قصيدته على هذا الروى حتى يلحم صنوت الأب بصوت الابن، ترسيخا للمكرة الشعر، واستمرازا لتقاليد الجمالية الخلاقية بين الأجيال الفنية وقد شايخ صالح جودت ما ذهب إليه هاشم الرفاعي في نصه السابق، وذلك في قصيدته التي شارك بها في مناسبة إقامته تمثال خليل مطران في لبنان قائلا من الشعر العر،

لغضروا لي إذا ولقت أفتى	بالصمود الشعري بعد موافته
بعد أن خالنا الجديد ومكندا	من أسانا نغيب في طوقانه
بعد أن هيئت البلاءل في الروض	وطالب الفناء من غريانه

إن صورة الإيقاع الهیض، والزخرف المقوت، واستبدال البلايل الصداحة بالأغربة النواحة تعیدنا بقوة إلى صورة النق والبق والصفادع لدى بدر بدير، ولکن إذا كان الشاعران السابقان الرفاعی وجودت لهما بعض الحق فی خوض معركة الجدید والقديم فی إبان حدثها واستمارة أولهما، فما هی جهة بدر بدير وقد عاش عمرا مبدعا بعد الشعراء السابقین.. مد الله فی عمره.. وقد كان فی مكنته ومؤنثه الفنية أن یرى المشهد الشعري للمعاصر فی مشهدياته المتعددة جماليا، أو حتی بعضا من هذا المشهد حتی یرى الشعرية الحديثة فی رؤية شعرية نقدية مختلفة ١١٩ وبالطبع نحن لسنا هنا بصدد تقييم المصطلح النقدي فی الخطاب الشعري للمعاصر لدى شعراء الشرقیة، بقدر عنايتنا بتجلیة مجالي هذا المصطلح ومراميہ وضوابطه المعرفية والجمالية فی بنية الشعر نفسه، لکن الشاعر للمعاصر بدر بدير قد عني كثيرا بمصطلح الغموض فی نصه الشعري السابق ((عبث الغموض)) فقد امتد به العمر الفني عن الشعراء السابقین، هاشم وجودت، ليشهد كثيرا من التحولات الشعرية المعاصرة، والتي وقع مصطلح الغموض فی العمق منها سواء على مستوى بنية الألفاظ، أو بنية التراکيب، وصولا إلى بنية النص الشعري ككله ومستوى دلالاته الكلية. ولکن تصور بدر بدير للغموض مقتصر على الجانب السلبي منه فقط، لأمل على الجانب الآخر فإن الغموض يعد أحد المكونات الجمالية والأسلوبية والبنائية فی الخطاب الشعري للمعاصر بل أقول على مستوى خطاب نظريات المعرفة المعاصرة نفسه، إذ يعد الجهل بالشیء الآن حدا جديدا فی العلم المعاصر، خاصة بعد ظهور ما يسمى بالفئات الغائمة واللايقین والتشوش، واللاتعدد، وسقوط مبدأ المقايسة لدى المناطقة وانهار ما يسمى بالموضوعية الصارمة، وظهور علم الغوض بوصفه أحد مكونات العلم التجريبي المعاصر، وفي أعماق هذه التصورات العلمية الجديدة يقع الغموض بوصفه مصطلحا تأسيسيا بامتياز سواء فی بنية العلوم أو فی بنية الفنون، ولسنا هنا بصدد تتبع هذا المصطلح النقدي فی الخطاب النقدي المعاصر وقد عالجه عدد كبير من النقاد الجادين فی الخطاب النقدي قديما وحديثا، فلم ينفك الشعر يوما عن الغموض طوال مسيرته الجمالية فی الموروث النقدي والبلاغي القديم وحتى تحولات الشعرية المعاصرة: ((الغموض صفة تطلق على الأثر الأدبي الذي يصعب تفهم معناه، ويختلف عن اللبس الذي تتمدد فيه

الهاماني ويتمتع الوصول إلى المعنى المقصود منه، وقد حاول الناقد الأمريكي (هنري بير) في كتابه ((أوجه القصور في النقد)) أن يقسم الفموض أنواعاً منها الذي يفتنى منه المعنى تماماً، ومنها الذي ينتج عن التجارب اللفظية، ومنها ما ينتج عن تعدد مستويات المعنى للتمييز عن فكرة بالغة التعقيد، وأظن أن أحد أصعب مبررات النقد الجديد وهو ((وليم ميسون)) كان سابقاً في تخصيص كتاب مستقل بعنوان ((سبعة أبعاد من الفموض)) يدرس فيه الفموض دراسة بلاغية وأسلوبية، وبالطبع نحن نتمسك بأن الفموض قد نشأ مع نشأة الإنسان نفسه وهو أحسنه الأولى في معالجة أسرار المكون من حوله، والحق أن تاريخ مصطلح الفموض أجدد مما تصور الدكتور / مجدي وهبة في مجملته، فليس من المعقول أن يورخ للمصطلح بعام ١٩٦٧ م، كما تصور الدكتور وهبة، كما ليس من المعقول أن تكون الأدبيات النقدية الغربية هي المركز الأوسع الذي نستمد منه مصطلحنا النقدي قديماً وحديثاً، ودون الدخول في مناقشة نقدية قد تطول مع الدكتور مجدي وهبة، لكنني أردت فقط أن نلفت الانتباه النقدي إلى الوعي المبكر في مبروتنا البلاغي والنقدي القديم بهذه الظاهرة الفنية كما تجلى ذلك بوضوح ونضج لدى كل من عبد القاهر الجرجاني والسجلماسي وحازم القرطاجني، وغيرهم من النقاد القدامى وقد قام الدكتور (محمد دريستي) وهو باحث أردني بدراسة مهمة عن ((ظاهرة الفموض بين عبد القاهر الجرجاني والسجلماسي)) (١٢) وقد نشرها بمجلة العلوم الإنسانية بجامعة اليرموك عام ٢٠٠٠، وقد سبقه أيضاً إلى دراسته بصورة جادة كل من الدكتور إبراهيم سنجلالوي بجامعة اليرموك أيضاً في دراسته الجادة القيمة ((موقف النقاد العرب القدماء من الفموض)) ودراسة الدكتور محمد عبد الرحمن الهدلق (موقف حازم القرطاجني من قضية الفموض في الشعر مقارنة بموقف النقاد السابقين)) التي نشرها بمجلة جامعة الملك سعود بكلية الآداب، وهناك دراسات جادة أخرى في تراننا النقدي للمعاصر، وربما كانت دراسة الدكتور شكري عياد سابقة عن الفموض في الشعر الحديث منها وعملاً، إذ نشرت بمجلة الفكر المعاصر عام ١٩٦٧، ثم تلتها من بعد ذلك دراسات كثيرة مثل دراسة الدكتور كمال نشأت بظاهرة الفموض في الأدب الحديث والتي نشرها بالجامعة المستنصرية بال عراق، فك الله أسره - ودراسة د. صالح الزمراني (الفموض في القصيدة

العربية الحديثة)، كما عالج الدكتور خليل اللوسي (ظاهرة القموض من جهة علاقتها بجماليات التلقي في دراسته (القموض في الشعر العربي المعاصر وجماليات القراءة والتلقي) والتي نشرها بمجلة جامعة دمشق، وليس هدفنا في هذه الدراسة عمل استقصاء نقدي حول مصطلح القموض، بل مكان هدفنا تبيان كثافة وإلحاح هذا المصطلح في الخطاب النقدي المعاصر، ومعاملة التلقي المعاصر من ظاهرة القموض في شكل شيء وليس الظاهرة الشعرية فقط، بما يحتاج إلى دراسة مستقلة، فقد تجلّى القموض تجليات شتى سلبية وإيجابية في الخطاب الشعري المعاصر كما نحب أن نلفت الانتباه أيضا إلى وجوب إحداث تغيير جذري في معنى المصطلح النقدي المعاصر بخصوص مصطلح القموض وعلاقته بالوضوح، خاصة بعد أن تطورت نظرية المعرفة، وفلسفة العلوم في الوعي العلمي المعاصر تطورا حاسما، حتى صار القموض معها كما بينا أنفا يمثل أحد المكونات العلمية الأساسية لتكوين بنية العالم ونظرية المعرفة معا، فإذا انتقلنا إلى الشاعر محمد سليم الدسوقي لا نجد لديه إلا كبيرا للمصطلح النقدي في بنية النص الشعري، لكن نراه يقدم تصورا للشعر نشرًا في بدايته ديوانه (صلوات على زهرة السيار) وهو تصور نقدي يشويه كثير من الممومية، ونذكرنا بتعريف الناقد الرومانسي ماثيو أرنولد للشعر عندما رآه فن نقد الحياة، فالشعر فيما يرى الدسوقي هو: ((فن الحياة لأنه مستمد منها) والشاعر الحق هو الذي يصور الحياة على حقيقتها دون زيف)) (١٤) وبعد قليل نرى الشاعر ينقض هذا التصور الرومانسي للشعر في تعريف آخر له حيث يقول (فالشعر لغة الخيال) ثم يعود الشاعر مؤكدا على قيمة الصديق مع الذات، وكأن البناء الشعري يتطابق أحداث الحياة، وأشكال الفن تساوي أشكال الواقع الاجتماعي، والصديق الأخلاقي يكون قرين الصديق الفني، يقول الشاعر ((وإذا كان الشاعر صادقًا مع نفسه فهو يمثل الجو المحيط به والمتصور له ويعبر عنه صديق تعبيري)) ثم نراه بعد سطور قليلة يعود فيقرر بأن الشعر ابتكار خلاق حيث الشاعر خلاق يبتكر المعاني والصور والأخيلة التي تكون لها رواسب قديمة في نفسه وفي حال سلبه يستسلم للإلهام الذي يأتيه فجأة)).

إننا غور معنيين هنا بقراءة الوعي النقدي لدى شعراء الشرقية المعاصرين من خلال كتاباتهم النثرية، فهذا باب آخر من أبواب البحث،

ببعد عما نعتى به هنا من تتبع المصطلح النقدي في الخطاب الشعري المعاصر ولعلنا نستطيع أن نقرر بأن مطلع قصيدة ((صلوات على زهرة الصبار)) لدى محمد الدسوقي - ينصرف إلى تصوير حال المعاناة الشعرية ولبسمة الشعر وهديته الجمالية وسوف نرى عند تحليلنا للقصيدة أن المصطلح النقدي الكلاسيكي لدى الشاعر ينازع المصطلح النقدي الرومانسي في بيئة القصيدة، بما يخالف مخالفة كبيرة ما توصل إليه الدكتور فوزي عبد الرحمن مقدم ديوانه، بخصوص توصيفه للبيئة الشعرية في شعر الدسوقي بقوله ((واللحن في كل القصائد رومانسي وهو شبه كل الشبه بالحنان اليونانيين العكبر من أمثال الشابي وإبي شادي وإبراهيم ناجي ومختار الوكيل))(١٥) وهذا نوع من التحكم النقدي لا المحكم الجمالي الناتج من النص، ولنا أن نقرأ الوعي النقدي للشاعر في مقدمته النظرية للديوان حتى نتيقن صحة ما ذهبنا إليه، فإذا رجعنا إلى النص الشعري ذاته، وهو موضوع هذا البحث قدم لنا الشعر هذه الرؤية

ذلك عنى يارفتى ذاك عنى .	ضاعت الأشواق والشيطان منى
كلمنا لرهف سمى هاتك أو	لاح للمعين طوفان تمنى
فلذا مراب مسارق اجتازه	وإذا قتام من شهياتى وظنى
والزورق للهجور والسمور يهوى	ذاك عنى لم يمد قلبى يهنى

إن صورة هاتك الغيب هنا تتداعى وصورة شيطان الشعر في الخطاب الشعري القديم، أو صورة الهنى، ذكرا أو أنثى، أو صورة نفث البحر والرقى، فشكل من الصورتين (الهاتك الغيبى) والاستنزال الشيطاني، يستمد الاثام من عالم علوى، أو غيبى، وهنا تكفى الإشارة والملح في الشعر في صورة (أو لاح للمعين طوفان تمنى) وهى صورة تعيدنا بقوة إلى مهمة الشعر وهويته الجمالية في الخطاب الشعري القديم لدى الجد البحارى، الذى باعد كثيرا بين الشعر والجمال الفكرى المستتب من العقل، وحصر طبيعة الشعر في حدوده الجمالية الممودية التى تقتصر على الملح والإشارة، وشرف اللفظ، وجزأته، واستقامت للمنى وصحته، وسبك القوافى والتراكيب، وسهولة الخارج، و قرب الأغلفة يقول البحارى

كلفتونا حدود منطقكم والشمر يهنى عن صدقة كذبته

والشعر يلج يحكى إشارته. وليس بالهذر طولت خطبه
 لم يكن ذو القروح يلج بالمنطق ما نوعه وما سببه
 واللفظ حلى المعنى وليس. يريك الصفر يري حكه ذهبه
 هنا تتناص الصورة الشعرية المعاصرة لدى محمد سليم الدسوقي مع
 الشعر وبينت المصطلح النقدي في الخطاب الشعري القديم، الذي يرى
 الشعر هاتفا علويا يتنادى من عالم وراء النمس والمقل، أو لحا بارقا يو
 مض من ثنانيا أفق الإلهام، وهي ذات الصور الشعرية التي وعاما من قبل رائد
 الاحياء الشعري البارودي في قوله:
 تزومت كالماضين قبلي بما جرت به عادة ابن الأيك أن يترنما
 ومن بعده رائد الكلاسيكية الاحيائية الجديدة الشاعر احمد
 شوقي الذي رأى الشعر:

وسماء وحى الشعر من متدفق سلس على نول السماء معوك
 وهي ذات الصورة الشعرية التي ترى الشعر سرايا مازقا عصيا على
 التمديد، وقتاما غامضا منداحا في الغيوب، كما يقول محمد الدسوقي،
 وهنا تتبدى ملامح الوعي النقدي الرومانسي للمصطلح الشعري، ذلك
 الخطاب الذي يرى الشعر كما يتصور محمد حسين هيكل، ((تفتيشا
 عن ابلغ الأمثال. ونفس الشاعر تنزع إلى ما وراء المهود، فتفرج للناس
 سحرا جلالا في اكمل الصور والطف الأشكال وليس الشعر في
 الحقيقة سوى دور موسيقى جمع أسمى ما تشع به جوارح الإنسان من
 شؤون شريفة)) (١٦) ويكمل من صور السحر والطلاقة، والمثل الأعلى
 المعجب بالغيوب، يتناص مصطلحا وصورة السراب للارق، والزورق المهجو،
 وقتامة الطنون، وبهذا نرى المصطلح النقدي في الخطاب الشعري لدى
 محمد سليم الدسوقي أمشاجا مفرقات من الرؤية الكلاسيكية القائمة
 على المعاكاة المادية العسية للأشياء في الواقع، والرؤية الرومانسية
 القائمة على المعاكاة الروحية الذاتية لعالم الوجدان والأحلام والخيالات
 السامية. وهذه النتيجة التي توصلنا إليه تمر ب عن وجه من وجوه تعدد
 الشعرية المعاصرة، ولا يعني تغلف هذه الشعرية عن مجازة
 عصرها، وقد نختلف مع مستوى التشكيل الجمالي للنص لدى الشاعر
 لكننا نقره على اختياراته الفنية الحرة تماما، وربما يفرغ الباحث في
 دراسة أخرى لاختبار هذه التصورات النقدية على المعك النقدي التطبيقي
 في شعرية هذا الشاعر، ولا يجب أن ننسى هنا في هذا المقام هذا التميز

الشعري اللافت للنظر النقدي حقا، في شعر هذا الشاعر بمفهوم شعره الديني الخلف بالرؤيا الصوفية خاصة في ديوانه الرائع قطرات المشق (الاله)، ففيه قلذات شعرية وجدانية صوفية، تكاد تكون عالما خالصا من الشعر الصافي، خاصة في مقطوعته (إليك تهلل ذات الزغب) من ديوانه السابق، أو قصائده التي تكاد أن تكون موسيقى روحية خالصة مثل: ((ضواعة الهوى- عيون فوضوية) من ديوانه ((تهذبات الريح))

عند التحقيق لا نجد فوارق حاسمة في المصطلح النقدي الشعري بين شعر بدر بدير ومحمد سليم الدسوقي وشعر الشوا في البيان هذا الشاعر للتميز في شعره الإسلامي، ففي ديوانه (تقريده في رحاب الشعر) نلاحظ منذ عنوان الديوان قرآن الشعر بالأغزوة، وما يوحيه معنى للتفريد من دلالات الانشاد والتفني، بما يذكرنا بالحد الاصطلاحي للشعر في الموروث البلاغي والنقدي حيث يرى ابن رشيق القراواني، أن الشعر ((يقدم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ، الوزن، والمعنى والثقافية)) (١٧)، بما يميّزنا بقوة إلى فكرة الشعر الفنائي في التراث النقدي، وقد قال تغني حسان قديما بفكرة الغناء في الشعر، نراه في قوله:

تفن بالشعر لما كنت قائله. إن الغناء لهذا الشعر مضمار
 كما يدفع للتنبى بالغناء إلى ربطه بالخلود، وفكرة الدهر نفسها، حيث يخاطب سيف الدولة موازيا فيه بين قوة الفارس وخلود الشعر:

وما أنا إلا سمهري حملته فزبن مروضاً وراع مسددا
 وما الدهر إلا من رواق قصائدي إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا
 فسار به من لا يسور مشمرا وغنى به من لا يغنى مسردا
 أجزنى إذا أنشدت شعرا فإنما بشعري ألك الملاحون مرددا

ودع كل صوت غير صوتي فأننى أنا الصانع للمعنى والأخر العدى وهو ما نراه أيضا لدى رواد العكلاسيكية الجديدة عند شوقي وحافظ ومبري في مصر، وللهدي وقنايه ونديشة في ليبيا، وقابادو في تونس، والرصافي والزهاوي في العراق، ولبى سلمى في فلسطين، وشكيب أرسلان والزركلي في لبنان، فجميع هؤلاء الشعراء كانوا يقرنون المصطلح النقدي الشعري بالغناء والتفني والانشاد والتطريب، ولعل ارتباط الوتر وما يشيعه من نغم باللهاء، وما يبيته من شجن، ما يؤكد ذلك عند شوقي في قوله عن شعره:

وترفئ الهواة ما للمغنى. من يد في صفاته وليسانة
نرى هذا أيضا لدى حافظ إبراهيم في قوله مرحبا بشوقي ويشعره:
والقطر في شوق لأندلسية شوقية تشففيه من اشجانة
يصفى لأحمد إن شدا ماثرنا. إصفاء لسة أحمد لأذانه
فأصيح وغن النيل ولمرز عطفه يحكفيه ما عائنا من أحزانه
ونرى ذلك أيضا لدى خليل مطران في قوله عن الشعر:
هي شعلت فكانت تثير قريحتي وتثير ذهني
أبام لي طرب وقلبي موقع السهم للرن(١٨)
و نراه أيضا لدى أحمد الزين عندما يقول في صفة شعر إسماعيل

صبري:

شعر لو أن الدهر أقفر حسنه نشرت صفاته فكانت مريحا
ملك النفوس بسمره فتغاله نفعا على نبض القلوب موقعا
هو سلوة الماني ونعمة بانس ويشير مقترب يحاول مرجعا (١٩)
يوزاي هذا القول تصور الشاعر على الجارم للشعر عندما قال عن شعر

شوقي

ككلما مره إلى الشعر شوقي جسدب الحب نعوها وجدانه
فتشدا باسمها ككما تصدح الطير وقد شمر الدجى طيلسانه
وجلا مجدها القديم جنيدا بعد ما هدم البلى أركانه
وجميع التصورات النقدية الشعرية السابقة تتوازي ورؤية الشولاهي
الباز في قصيدته عن فن الشعر (فتون الحياة - الشعر حياتي) (٢٠) ففي
فتون الحياة، يربط الشعر بين القريض والخلود، وهو القران الغالب على
بنية الشعر العربي القديم في النورث البلاغي والنقدي والذي استمر حتى
شمراء الكلاسيكية الجديدة، حيث نرى دائما هذا التواضع بين الشعر

والخلود، فمنذ أن قالت الخنساء:

وقافية مثل حد السنان تبقى ويهلك من قالها

وآخرها دعبل الغزاعي الشاعر المضموم في قوله:

إني إذا قلت بيتا مات قائله. ومن يقال له والبيت لم يم

ثم تواصل المصطلح النقدي في بنية الشعر رابطا بين الشعر والخلود
في صور متعددة من الربط الجمالي، نرى هذا لدى لكتني في قوله:

وما الدهر إلا من رواة قصالدي إذا قلت شمرا أصبح الدهر منشدا

ولدى أبوتمام في قوله:

نظمت له عقدا من الشعر تنضب البحار وما دانه من حليها عقد
غرائب ما تنفيك فيها لبانسة لمرتجز يحدو ومرتل يشدو
ونراه أيضا لدى شوقي عندما قرن بين مجد الشعر وخلوده، و زوال مجد
السلطة في مديح أم الخديوي عباس:

لا تروى في غير شعري مركبا. إن شعري درجات الخالدين
نجد الشاعر المعاصر الشوافي البار يترسم في بينته الشعرية ذات
التوجه التراثي القديم حيث يقول

ككتبت القصائد في كل فن. وصنت لليادى صوب القمم
فكان قريضى زعيم الخلود. بضى الحوائك يمعو الظلم

هنا يصير القريض أحد دلالات الشعر زعيما للخلود، وليس مرادفا له
فحسب، والقريض هنا بضى الحوائك، مستبدلا عتمة الموت والقناء، بنور
الخلود والتجديد، ويسبح الشعر في فضائل وجدانية يهيم عليها
مصطلحات كلاسيكية ورومانسية معا، حيث يكون الشعر هياما
ومناجاة، نرى هذا في قصيدته (الشعر حياتي) يقول الشاعر:

اقتات الشعر وأشربه وكؤوس العشق قواريه
في الصبح أعيم بروضته وأراني كثيرا أطلبه
في الليل أناجي لى وترأ. وأعانق ضوئا يرقبه
فكفاني الشعر ومورده في الفجر لقول ومفره
أهواه بثغر زاودنى. فيبيع القتل بجسديه
ليت الأيام تساورنى: فأبوح بسري أسكبه(٢١)

ودون الوقوف طويلا أمام هذه الصورة الشعرية الرائعة في البيت الأخير
التي تجعل من السر الشعري مرادة عسية، نتذكر هنا قبل أن نرى إلى
المصطلح النقدي في بنية النص سيرا ذاتية للشعر نفسه ككتبتها عديد من
الشعراء العرب المعاصرين، فقد كتبت معظمها تحت ذات العنوان الذي
أخذ الشوافي في البار عنوانا لنصه السابق، نرى هذا لدى صلاح عبد
الصبور رائد الشعر العربي المعاصر – وهو أحد أبناء الشرقية المضام. نراه
يعنون سيرته الذاتية الشعرية بعنوان (حياتي في الشعر) ونرى أيضا لدى
الشاعر السوري نزار قباني فيطلق على سيرته الذاتية عنوان (قصتي مع
الشعر) وكلا السيرتين تختلط فيها أمشاج رومانسية بأطياف واقعية، في
تصور هوية الفن ووظيفته معا، وقد أحسن صنعا الكاتب العراقي محمد
صابر عبيد عندما قام بدراسة مبتكرة – فهما نرى عن ((السيرة الذاتية

الشعرية: قراءة في التجربة السيرية لشعراء العداثة العربية» (٢٢) و قد أبان في هذه الدراسة القيمة مفاهيم الفن ودلالاته ووظائفه وطبيعته لدى جيل الشعراء الرواد من الشعر الجديد، وقد وقع اختياره على شكل من صلاح عبد الصبور في مصر والبياتي وحديد سعيد في العراق ونزار قباني في سوريا، وقد قام الدكتور عز الدين إسماعيل قبل ذلك بدراسة موازية للدراسة السابقة عن مفهوم الشعر لدى شعراء العداثة الشعرية وقد نشرها في مجلة فصول، ناهيك عن سبق مجلة الأقلام العراقية في سلسلة دراسات مطولة عن مفاهيم الشعر لدى شعراء العداثة الشعرية فرى هذا في (دراسة الشاعر العربي الحديث ناقداً) وقد درست النقد لدى صلاح عبد الصبور ونازك الملائكة وأحمد ذكي أبو شادي، والسياب، وجبرا، كما قام الدكتور فاروق مغربي بدراسة عن (مفهوم العداثة عند الشعراء الرواد من خلال آرائهم النقدية) (٢٣) ثم تأتي الدراسة النقدية الضخمة التي كتبها الدكتور منيف موسى عن (نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث: من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب) (٢٤) ولعل هذا يحصى بما لا يقبل الشك ادعاءات ككل من الدكتور محمد عبد المطلب في زعمه، بأنه أول من اقترح هذا الطراز من الدراسات. حتى لو ادعى بأن دراسته تنصب على تبين مفاهيم الشعر في (القول الشعري ذاته) فزعمه أيضا مردود، لأن جميع هؤلاء النقاد السابقين على محمد عبد المطلب لا تغلو أي دراسة من دراساتهم عن التمريض لمفاهيم النقد والشعر معا في الأقوال الشعرية والشعرية للشعراء موضع بحثهم خاصة هذه الدراسة القيمة الموسعة التي قام بها الدكتور منيف موسى قبل محمد عبد المطلب بقرابة عشرين عاما وهي أطروحته للدكتوراه، وقد عرضنا لها من قبل، ولا أظن أن الدكتور محمد عبد المطلب، أو عبد الله التطاوي كانا على غير علم بها، وهي دراسة شهيرة ومتاحة للجميع منذ وقت بعيد، ناهيك عن دراسة أخرى شهيرة ومتاحة للجميع منذ وقت بعيد وهي لعبد البوشهي الباحث المغربي التي كتبت رأسا في المصطلح النقدي، الذي أخذ ينتج رويدا رويدا في شعر الشعراء أنفسهم قبل أن يوظف ويصنف في مفاهيم ونظريات النقد لدى النقاد، ولعل شمرنا موضوع بحثنا لم يكوونا بدعا من بين هؤلاء الشعراء فقد أممهم ما أهم غيرهم، ووجدنا عندهم هموما فكرية وجدانية من موم المصطلح النقدي. وقد تمثلنا في الورقات السابقة بقصيدة الشوافي الباز

(الشعر حياتي) ووجدنا القصيدة لديه تربط بين فن الشعر وفن الشراب، وهو ربط قديم أيضاً في الموروث الشعري القديم، حيث كان الشاعر الجاملي ومن بعده الشاعر العباسي يربطون بين سكر الشعر، وسكر الخمر وبين لطافة الشعر ورقته، ولطافة الشراب ودمائه، كل ما في الأمر أن الشاعر الشوافي قد جعل الشعر قوتاً إلى جانب كونه شراباً سائغاً، أما الهيام والانتاجاة والتفريد فجميعها دلالات رومانسية، نزلها لدى مطران والشابي وأبر شادي وإبراهيم ناجي وأهم شري ومحمود حسن إسماعيل، وعبد الباسط الصوفي في سوريا، ومحمد أحمد المصوب في السودان، وعبد الحكيم بن ثابت في المغرب، وغالد زغبية وزجب الماجري والسوسي وراشد الزيز السنوسي وأتليسي في ليبيا، وعمر أبو ريشة وأمجد الطرابلسي في سوريا، وصالح لبكي والياس أبو شيكة وسليمان العيسى، وعبد القادر رشيد الناصري وحمة شحاتة في السعودية، وغيرهم من الشعراء الرومانسيين في جميع أرجاء الوطن العربي، لكن الشوافي الباز يدفع بالمصطلح النقدي في بنية الشعر ليصل إلى مرحلة أعمق من الشعر الرومانسي ولعلها تكون أولى استشرافات الواقعية في بيته:

لبيت الأيام تساورني فأبوح بسري أسكبه
حيث يربط الشعر بين مساورة الأيام، والقدرة على البوح بالسري في الشعر، إن قرأنا حديثاً هنا يستشرقه المصطلح الشعري لدى الشاعر، وذلك في ربطه بين الأشعار والأمران، حقاً إن مفهوم السركاحد جوانب الشعرية كان مفهوماً رومانسياً كما نلاحظ ذلك لدى علي محمود طه في قصيدته (ميلاد الشاعر) ومحمود حسن إسماعيل في قوله عن الشعر نور ونار روضة وجهنم. وسطور فن معجز إصباحها هذا الذي يأنى تجدد شعره. دنيا تنزيجاني جراحها (٢٧) ومن قبلهما كان الشابي الشاعر التونسي يؤسس لمنطقة السر في الشعر في صورة القرب إلى الوجدانية الصوفية، حيث الربط بين أسرار النصر، وأسرار الطبيعة، وبين غموض الإلهام، وغموض الأنثى، في قوله من قصيدة (قلت للشاعر

أنت يا شعر قللة من فولدي.	تتغنى وقطعة من وجودي
فيك ما في جوانحي من حنين.	أبدي إلي صميم الوجود
فيك ما في خواصري من بكاء.	فيك ما في عواصفي من نشيد

فيك ما هي مشاعري من وجوم - لا يخفى ومن سرور عهيد
 فيك ما هي عوللي من نجوم - ضاحكات خلف القمام الشرود

فيك ما هي عوللي من ضباب وسراب وبقطة ومجسود (٧٨)
 إن الشعر هنا قلقة تتغنى، وحنين شجي إلى سر الوجود، ومجلى لصور
 الذات وعوالم الوجدان، فهو بكاء ووجوم وظلام ونجوم، ومولبضا ضباب
 غامض، وسراب موهل في سريته، ولكن الشواذ في الباز يدفع بهذا السر
 إلى مشارف ولقمية حين قرن بين السر وبين مساورة الأليام، بين عالم
 الفموض وعالم الظهور، حقا لازال هناك أطراف رومانسية تحيط بالسياق
 الشعري في الأفعال المضارعة (أبوح بسرى لسكبه) حيث البوح
 والانسكاب، بما يتكرنا بالمشاعر التلقائية لدى كولردج دوردوزث
 ويليك ومازلت، وشكري والعقاد ولي شادي، ومعمود حسن إسماعيل،
 لكننا يجب ألا ننسى أن الشطر الأول من البيت السابق قد اسند مساورة
 السر للأليام وليس للإليام، كما كان المصطلح مائدا لدى الرومانسيين
 القدامى، وهذا وجه من وجوه الاختلاف في المصطلح النقدي الشعري بين
 الجيل السابق من الرومانسيين والجيل اللاحق لهم من الواقعيين، حتى وإن
 داروا في معظم الفلك الرومانسي السابق وما يطرحه من مفاهيم الشعر
 هوية ومهمة، ولعل هذا يدل على أصالة الشعر في اكتشاف مصطلحه
 الخاص به، بعيدا عن سطوة النظرية التي تجعل دائما بطله حيثه لدى
 الشعراء غور الجادين.

والشيء اللافت للنظر النقدي هنا أن الشاعر البدع محمد سليم بهلول
 وهو أحد الشعراء الكبار للنسبيين من شعراء الشرقية، ومن تفرجوا في
 ككلية العلوم في خمسينات القرن للاضى في جامعة القاهرة - اللافت في
 الأمر أن هذا الشاعر قد كتب قصيدتين مكاملتين من ذات البحر وذات
 الروي الذي كتب فيهما الشواذ في الباز قصيدته السابقة عن فن الشعر
 غرر أن محمد سليم بهلول كان سابقا في التاريخ، على الشواذ في الباز
 فملى حين كتب الباز قصيدته البهيملة (الشعر حياتي) في ٢٠٠٢/١٢/٢٠
 وهي ميزة نراها مهمة لدى الشعراء أن يورخوا لفنهم نهد الشاعر محمد
 سليم بهلول بكتيب قصيدته ككتيبها على وزن للتدارك، وروي الهاء
 أيضا الأولى بعنوان - عادة الشعر- وهي مكونة من أربعة وعشرين بيتا،
 ومؤرخة بتاريخ ٢٠٠٢/٢/١، والثانية أيضا من ذات البحر والروي، وكتبت
 بتاريخ ٢٠٠٢/٩/١٧ وعنوانها -الشعر - وهذه الكثافة الشعرية في تبين

المصطلح النقدي في الشعر لدى شعراء الشرقية يؤكد أنهم شعراء جادون، ومعنيون بالفن عامة، والشعر خاصته، نلاحظ هذا لدى الجيل الأول من الشعراء الرومانسيين في الشرقية، جيل الدكتور محمد العلاني، وأحمد مغيص، وهاشم الرفاعي، ثم الجيل الثاني من الشعراء الواقعيين وعلى رأسهم الرائد الراحل، صلاح عبد الصبور، ثم الجيل التالي له مثل صلاح والي، وفؤاد سليمان مفتاح، وأحمد سامي خاطر، والدكتور صابر عبد الدليم يونس، والدكتور حسين علي محمد، مما سنشير إليه في مكانه من هذه الدراسة فإذا رجعنا إلى نص محمد سليم بهلول، وجدنا الشعر يساوي الشعور، فالفن تمييز عن الذات الفردية للشاعر، وما يكتنفها من هواجس ومخاوف وأشواق وأحلام، يقول الشاعر:

ويقول في قصيدته ((الشعر))
 الشعر شعوري ملمبه
 أعجب من قوم إذ قالوا
 الشعر عطاء مقسوم
 هو ومضته حس نرسلها
 وسفير فؤاد مجروح
 ورسول هيام نبعثه
 ووليمة تعبير مكبري
 فإذا ما عبر عن تقوى
 وإذا ما عبر عن حب
 وإذا ما قيل بمأساة
 أو سيق ليحرق في لوم
 والشاعر يرسم لوحات
 وشعور ينبع من فكر
 وأناقته لفظ وبيان
 لغته تفتال برقتها
 تسمو بالدوق تطهره
 والشاعر دوما مهموما
 فالشعر سلاح مسنون
 وتنبير دمار وفناء
 أمواج وضجيج وصراخ
 ويصدق فؤادي لكتبه
 أعذب ما يشعر لكتبه
 القهب وجود ويومبه
 تصطاد الفأل وتجلبه
 من بعد بات يمثبه
 للفل لظاه يشبيه
 يسبي بالتحككة أطيبه
 سيزيح الهم ويثمه
 القلب يذهب ويشريه
 فقطار الدمع منسكبه
 في الحال تعود مرلكبه
 بخيال يبدع أرحبه
 الحس المرفف مذهبه
 نبض الإبداع يحكوكبه
 جلمود الصغر تذويه
 من غث راح يخره
 بقضابا وطن يطلبه
 في قلب الظلم نصويه
 في سمع القاصب يرهبه
 في ليل الهائل ترعبه

ودعامة صرح إرادتنا	لا يقدر عاد يشقبه
ويؤجج ثورة عزتنا	ويشد المزم ويلهبه
الشعر حيائي وجودي	ودواء يشفي أعذبه
سأعيش حيائي لكتبه	وقطار خيالي لركبه

هنا يتعدد المصطلح النقدي في بنية النص بصورة جلية ومتنوعة فإذا كان ككل من بدر بدين ومحمد سليم الدسوقي، والشولوفي الباز، يتعدّون عن مفهوم الفن وهويته ووظيفته وأدواته عبر مفاهيم استعارية شكلية أو جزئية، فإن محمد سليم يهول يتميز منهم بهذا التفصيل الشعري الغصيب للمصطلح النقدي في بنية نصه الشعري السابق، حيث يقدم رؤيته الشعرية لهوية الفن الشعري ومهمته، ودلالاته المتعددة من بنية اللغة والخيال والتراكيب والمجازات، ودائما نجد هذه الميزة الشعرية والمعرفية في شعر محمد سليم يهول والقصد بها مهزة ((الخيال الشعري الاستقصائي))، فالقاري لشعر هذا الشاعر يدرك أن الصورة الشعرية التحليلية الاستقصائية من ميزات البناء الشعري لديه، نجد هذا في صورة الشعرية الرائعة عبر قصائد مثل (قلبة) التي يراكها له من قبل الشاعر السعدي الأمير عبد الله الفيصل، وكما نجد في قصيدته (شاربي) المنشورة في معجم البابطين للشعراء المعاصرين الجزء الخاص بشعراء مصر وقصيدة (دموع البحر) وهنا أيضا في النص السابق، تتجلى هذه الميزة التفصيلية للخيال في نصه عن الشعر حيث نرى طبعية الشعر يحددها القدرة على الصديق في قول الشاعر:

الشعر شعوري ملمبه ويصدق فؤادي لكتبه
 فالشعر هو ملمب الشعور ويراسي التمير من الذات الداخلية، ومجلى من مجالي الصديق، وقد أفانئ الشعراء الرومانسيون، وعلى رأسهم العقاد والمازني وشكري، في تعميق مفهوم الصديق في الفن، وعده العقاد قديما آية الأصالة في الفن، فالصديق صفة أصيلة في تلمس جوهر الأشياء وللوجودات والحياة بصورة عامة وهو ينأى بالشعر والشاعر عن بهارج المظهر وسقاسف القشور وضغالة البصر فالشعر قدرة على الانتقال من المظهر إلى الجوهر والخراسي من البصر إلى البصيرة، والتورع عن الطلاء والاستغراق في البناء، يقول العقاد مخاطبا شوقي في ديوانه: ((فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يحددها ويحصى

أشكالها وألوانها، وإن ليست مزية الشاعر، أن يقول لك عن الشئ ماذا يشبه، وإنما ميزته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبايه وصلته الحياة به، وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همومهم أن يتعاطفوا، أو يودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطاعه أو كرمه»(٢٩) وهذا يعني إن الشاعر هو من أطلعنا على الصفحات المطوية المكنونة، في روح الموجودات، وهو القادر على الكشف والتجلية وقراءة أسرار الكائنات والأشياء، وبالطبع نرى هذا لدى جميع الرواد الرومانسيين، لا نفرق بين أحد منهم، غير الإشارة إلى العقاد بوصفه من أكثر النقاد الشعراء الوجدانيين إلحاحاً على هذه القيمة الفنية (قيمة الصدق) وقد أفاض نقاد العقاد في الحديث عن هذه القيمة في كتبهم النقدية عنه، نجد هذا لدى عبد الحمى دياب في كتابه لهم عن العقاد ناقداً ودراسة الدكتور محمود الربيعي عن مفهوم الشعر لدى العقاد في كتابه (من أوراق النقدية)، وأخيراً دراسة محمد فتوح أحمد للنشوة بهامسة الكوكبية عن الروافد المستمركة بين جدليات الإبداع والتلقي، ودراسة الدكتور محمد أبى الأنوار في دراسته المطولة عن الحوار الأدبي حول الشعر ناهيك عن عشرات الكتب النقدية الجادة التي كتبت عن العقاد على ملول الوطن المرى وعرضه بخصوص مفهومه للشعر، ككل ما نود التأكيد عليه هنا هو اعتبار قيمة الصدق من أعمق القيم الشعرية الوجدانية في الخطاب الشعري المعاصر، ولعل مفهوم الصدق له علقته وشهجة بمفهوم الشموخ كما بينا في الصفحات السابقة، وككل من الشموخ والصدق له أواصر قوية أيضاً بالمصطلح النقدي القديم القائل (أعذب الشعر أكذبه) قال الشاعر المعاصر محمد سليم بهلول، ينحصر هذا المصطلح وينقش هذا المفهوم متمجبا في قوله:-

أعجب من قوم إذا قالوا أعذب ما يشمر لكذب

الشعر عطاء مقسوم القيب وجود ويوميه

هنا نجد الوعى العميق بالمصطلح النقدي، إذ يقدم الشعر قراءة نقدية نقضيه للمفهوم الشعري القديم في الموروث النقدي والبلاغي، الذي كان يرى أن الشعر فن قائم على التخييل والوهم والإيهام، وليس على الحقيقة الصادقة، كما نستمدنا من العقل المياني الحسى، في الواقع الحسى المباشر ولعل هذا يجرنا إلى الحوارات والمعارك والنصومات النقدية

المتعددة التي دارت في موزثا النقدي والبلاغي بخصوص هذه التصورات عن مفاهيم الفن وطبيعته ومهمته، وهو أمر له ماضيه البعيد عندما طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته، لأنهم لا يرون الحقيقة رؤية مباشرة وفعالة قادرة على النفع العملي للبشر، كما يفعل الفلاسفة، بل هم يثيرون المواقف والانفعالات والتراخي في النفوس، فهم شر مستطير على الواقع والمالم من حولهم نرى هذا في تصويره القائل: "أبها الغرياء الأفاضل نحن أيضا شعراء تراجيديون بقدر ما تسمح به قدراتنا والتراجيديا التي نؤلفها هي أنبل وأحسن نوع من التراجيديا فنحن نقلد أحسن وأنبل ملهم في الحياة إلا وهو الحقيقة ذاتها التي نجدنا في التراجيديا لفتن شعراء ونحن شعراء)"(٢٠)

ولكن أرسطو أراد أن ينقل تصورات أفلاطون إلى مجال آخر كي يدفع عن الفن عامة والشعر خاصة مظنة عدم الجدوى والفعالية في واقع الحياة، فتقل مفهوم المحاكاة من عالم المثل والتصورات السامية لدى أفلاطون، إلى العالم الحسي الواقعي، حيث رأى أن الشعر محاكاة خلقة للواقع، لا تؤثر فيه الفوضى والارتباك كما تصور أفلاطون، فالشعراء يبعدون عن الحقيقة خطوات كثيرة، ولذلك طردهم، بل رأى أرسطو أن الشعر يحاكي الحقيقة محاكاة حسية جمالية قادرة على الإضافة إليه من خلال عنصر الخلق الموجود في الطبيعة نفسها، فالمحاكاة عنده انتقائية خلقة، ولعل هذا التصور الذي يفرق بين المقولات الصادقة للعقل، والمقولات المحاذية للشعر قد دار بشأنه حوار نقدي واسع في موزثا البلاغي والنقدي القديم بخصوص تصور مفهوم المحاكاة نفسه، وقد أوضحت الدكتور الفات كمال الروبي في كتابها القيم عن «نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين» بأن الفلاسفة انتقاد مكثفوا يرون «المتخيلة في مكانة متوسطة بين الخيال والعقل، فهي تبين الحس من ناحية وتبين العقل من ناحية أخرى، فتدور المتخيلة على استعادة صور الحسوس وتذكرها وإعادة تركيبها من جديد بالتفريق والجمع على نحو يشابه الشيء الحسوس أو يناقضه وقدرتها على ابتكار صور جديدة قد لا تستند إلى الحس، يجعلها تبين الحس وإن اعتمدت عليه بشكل أساسي في عملها، والمتخيلة تبين العقل أيضا من حيث إن العقل يدرك المعاني الكلية المجردة تماما عن الحس فهي إذن أرقى من الحس وأدنى من العقل»(٢١)، وهذا يعني أن صوت العقل أعلى من صوت

الخيال، فالأول يرتكز إلى المعرفة اليقينية والثاني يرتكز إلى نوع من وهم الحواس وخداعها وتلوّنها، ولعل ما تشير إليه الفت ككمال الروي لدى النقاد القداسي، قد تركه أثره النقدي والجمالي و المعرفي على البنية الشعرية والنقدية في تراثنا القديم وحتى مشارف العصر الحديث لدى الشعراء الرواد في الكلاسيكية الجديدة أمثال البارودي وشوقي وحافظ وإسماعيل صبري، والأخامة الثلاثة الكاشف ونسيم والزين، الذين تأثروا بقولة الأصمعي ((وطريق الشعر إذا دخلته في باب الفخر لأن ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام فلما دخل شعره في باب الفخر لأن شعره، وطريق الشعر في الفحول)) (٣٧)

لقد استند كلام الأصمعي في وعى الشعراء الكلاسيكيين، وانتقل إلى معظم الشعراء الكلاسيكيين من بعدهم، فقد كانوا يعمون الشعر على أنه إيهام بالواقع، وزخرفة وملاء، نزين به ظواهر الوجودات والأشياء من حولنا، ومن هنا ظل المصطلح النقدي لتقديم القائل بأن ((أعذب الشعر أكنهه)) قائما متسقا مع قولة الأصمعي عن حسان في تراثنا النقدي القديم، بأن باب الشعر فكد لا يقوى إلا في الشر والجاهلية وإذا دخل عليه الصدق لأن وهزل» وهذا القران بين الشعر وحمية الجاهلية يحمل من مصطلحة الإبداع مجرد قشور لا تتعمق حقائق الأشياء، لوسنظومه القيم في وجوهها الثلاثة (الحق، الفخر، العمل) بل ينحو للشعر باتجاه الزينة والغلو، والإغراق في المبالغات، وهذا معناه أن الشعر ستفتيح أسكماه أزلهم من الزينة الخارجية وليس الخلق، نرى هذا لدى شوقي في قوله عن الشعر

أين نور الربيع من زهر	الشعر إذا ما استوى على فئانه
وفراء أيضا لدى على الجارم في قوله عن شعر شوقي	
يخضع المين في اضطراب إذا،	حس طروق الإلهام أو غشيانه
ثم يملئ مكانه من كتاب	قلبي في سهولة ومرانه
جوهري ود الحكواعب لو	يشرب يوما بحسنه جماله
زأن مصرا بلؤلؤ بههر	المين وأولى تاريخها عقيانه

لم يتغير المصطلح النقدي الشعري الخاص بقيمتي الصدق والإيهام بصورة جذرية إلا في مصطلح القرن الماضي على يد الشاعر الكبير عبد الرحمن شكري، وذلك في تفرقة النقدية الحاسمة والواعية بين مصطلحي الوهم والخيال، وقد تابعه من بعده في هذا الوعي المقاد

وللازني، وقد فرق شكري تفرقة نافذة بين مصطلح الوهم ومصطلح الخيال، وكانت تفرقته مبكّرة للغاية في نصّها وانتلاقها وخصوبتها، فقد دعا شكري إلى وجوب التمييز في معاني الشعر وصوره، بين نوعين هما التخيّل والتوهم، فالتخيّل هو أن يظهر الشاعر الصلّات الخفيّة الحقيقيّة المعقودة بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع بعده عن الأكاذيب والأماويل، أما التوهم فهو أن يوهّم الشعر بعقد صلة كاذبة أو متوهمة بين شيئين ليس لهما وجود، وهذا النوع الثاني يخفى به الشعراء الصفاة ولم يسلم منه الشعراء الكبار أيضاً» (٢٢) وقد شايح العقاد والازني شكرا على آرائه في الخيال والوهم، وتولى الناقدان تبيان تفصيلات هذا الوعي النقدي في جميع ممارستهم النقدية التطبيقية خاصة في نقد العقاد لشعر الشوقي، غير أن مايميز شكري من زميله:العقاد والازني، هذا النضج النقدي المبكر في التفرقة بين المصطلحين، وهذا الدقة البالغة الوضوح في إعلانه من شأن الخيال بوصفه نشاطاً خلاقاً، يختلف اختلافاً جذرياً عن مصطلح الوهم، وقد وجدنا اصداً شعريّة عربيّة متعددة لهذا الوعي النقدي العميق الذي بينه شكري في الخطاب النقدي المعاصر وجدنا هذا لدى الشاعر اللبناني بدوي الجبل في قصيدته الندية التي نشرها عن ((الخيال)) في مجلّة المقتطف، عام١٩٢٤ بعنوان ((مملكة الخيال)) حيث يقول عن مصطلح الخيال في نصه الشعري:

تكفروا بتدريته وأومن أنها	تحوي الوجود وتملك التحويلا
تحنو على القلب الجريح فينتشي	ريان من رحمتها مطلولا
وترف إن حسى الهجير ضامة	وندى وظلا في الهجير ظليلا
وتحول البيد الظماء غمائللا	سكري وريما ضاحيا مأهولا
فكأنها فيما تزخر من منى	أس تحاول كفه التجميلا
إن الذي خلق الحقيقة علمها	خلق للنس للواردين شمولا
تتصارعان ولا ترى أحداًما	ظفرا لتبسط حكمها وتطولا
تدعو للنس زمر القلوب وأختها	تدعو بصانئ في الوغى وعقولا
والصكون بين الضيرتين مقسم	فاشهد قبيللا يستبيح قبيللا(٢٤)

وقد سبق بدوي الجبل بعقريته الشعرية الفياضة الشاعر إيلها أبي ماضي في قصيدته المشهورة التي كتبها على هذا الروي، فقد تفتق

الجميل عن مفاهيم الخيال شعرا، وقد أخذت هذه المفاهيم النقدية الدقيقة عن الوهم والخيال والتجريد، تنمو في الشعر بوصفها أدوات للوعي النقدي لدى الشعراء، ينبون به قصائدهم من جهة، وقد يتفنون من هذه الأدوات النقدية بناها جماليها شعريا قائما بذاته، كما نرى في قول الشابي:

وأود أن أحيا بفكر شاعر / فأرى الوجود يضيق من أحلامي
إلا إذا قطعت أسبالي مع الدنيا / وعشت لوحدي وظلامي

في القاب في الجبل البعيد عن النوى / حيث الطبيعة والجمال الساس
تمشي حواليه الحياة ككأنها / العلم الجميل غدقة الأقدام (٢٥)

ونرى هذا أيضا لدى عبد الرحيم شكرى في قوله

وإنما الشعر مرآة لغائبة
وإنما الشعر تصوير وتذكرة
وإنما الشعر إحساس بما خفت
من كحل معنى يروع الفهم قائله

وهي الحياة فمن سوء وإحسان
ومتعة وخيال غير خولان
له القلوب كالقدار وحداث
معنى من الجان في لفظ من الجان

وقد أفاد من هذه التصورات، كحل من هاشم الرفاعي، وأحمد مغيص، فترى هاشم الرفاعي يقول في قصيدته:

ولكم اضربت شعور لذيذ / عاشق فيها وأهيت وجدانه
ملأت صدره أحاسيس شتى / صبغت بالأسى العميق بهانه
وسمعتا القريض من فم شاد / انطلقت بالجميل منه لسانه

وقد كان هاشم الرفاعي موعبه كعبرة لم يمهله القدر أن تفتح من لكامها في سورتها الناضجة، ولحسن الشاعر كان على درجة كعبرة من التضييع والإبداع فازيت أن يراهن به استاذ الناقد الشاعر علي الجندي ناهتا إياه بخليفة الشاعر أحمد شوقي لكننا نود أن نشير هنا إلى الملاحظة الشعرية الهائلة التي كان يمتلكها هاشم الرفاعي، والتي حدث به عن جدارة واقتدار أن يتناس في قصيدته السابقة للمنون ب ((الشعر والحياة) مع قصيده شوقي الثلاثة الصيت من تعبته للهرجان والتي ألتبت في حبل تصببه أمرا للشراء بما يؤكد أن هاشم الرفاعي كان على وعي دقيق بما يفعل في نصه الشعري، وأنه أراد أن يكتب ((الشعر على الشعر) مبينا دقة المصطلح النقدي في إرماء مفهوم الشعر مهمة وظلته في نصه الشعري السابق وقد رأينا أيضا

التقاء احمد مخيمر مع هاشم الرفاعي، يصعد التحقق من المصطلح النقدي في بنية النص الشعري نفسه، وذلك في قوله عن خلود الشعر وقدرته على تجسيد السر:

سيعجب من شعري وقد مت شاعر وليس يدار لنتي المتعجب
 وكم شاعر في الناس ينجب، جاهلاً بأني وحدي بعد موتي أتعجب
 وفي خلدي نور من القيب فاقبسوا ولا يمنعكم انه متعجب (٣١)
 ولعل هذا ما تبدي واشعا أيضا لدى الشاعر للماصر محمد سليم بهلول في نصه الشعري للمنون (الشعر) والذي نحن بصدد معالجته النقدية في هذا البحث حيث رأى الشعر قرينا للشعور الصادق، والخيال تراجيا لتكشف القيوب، ونزع الأسدل التي تغطي الكائنات والأشياء، فالشعر هو هبة من القيب، وهو مضى علوية ومضى حس ترسلها تنير روح الطبيعة والذات، وهو سلاء للروح، وسير لفؤاد الجروح، ورسول هيام يشبب اللظى في الأرواح، إن الشعر في النهاية تعبير متعدد الأجزاء والتصويرات من مرامي الروح، وتجليات الوجدان، وغيوب الخيال الجاهل، يقول الشاعر عن الشعر:

ووليمة تمير كبرى يسبي بالنكهة أكله
 فإذا ما عبر عن تقوى سيزيح الهم وينجبه
 وإذا ما عبر عن حب القلب يذيب ويشربه
 وإذا ما قيل بأساه فتطار الذمع سنسكبه
 كما إن الشعر هو شعور الفكر لو صبح التعبير، يقول الشاعر:
 والشاعر يرسم لوحات بخيال يبدع أرحبه
 وشعور ينبع من فكر الحس للهدف مذهبه
 ولناقه لفظ وبيان نبض الإيقاع يكو كبه
 لغة تفتال برقتها جلود الصغر تنويه

وهذا التصور النقدي للمصطلح يسوقه الشاعر عبر أغيلته وسوره وتراكيبه، فالشعر رسم بالخيال للبدع، كما انه شعور ينبع عن الفكر للهدف، كما نرى في البيت السابق، وهذا ينكرنا بقوله العقاد بأن ما من شاعر عظيم يحس إحساسا عميقا إلا كان ذلك عنده مصعوبا بفكر عميق، وما من مفكر عظيم كان يفكر دون أن يشعر شحورا صموتا، حيث كان يتصور العقاد الحقيقة والفكر والخيال والماضى ضرورية كلها للفلسفة والشعر مع اختلاف في النسب، وتغير في

المقاديرين فلا بد للفيلسوف الحق من نصيب من الخيال والعاطفة، ولكنه أقل من نصيب الشاعر، ولابد للشاعر الحق من نصيب من الفكر، ولكنه أقل من نصيب الفيلسوف، ولم يكتفى المقادير بملاحظته تداعيل الفكر والشعر، سواء لدى الفيلسوف الكبير أو شاعر الأصيل بل رأى أن حد الشاعر العظيم، هو أن تتجلى في شعره صورة متكاملة للطبيعة بجمالها وجلالها وعلاقتها وأسرارها، بصورة تجعلنا قادرين على استخلاص رؤية فلسفية خاصة بالشاعر ولعل ما يشير إليه المقادير هنا قد تحفه عن استلذه عبد الرحمن شكري الذي أسس لوعي نقدي دقيق للعلاقة بين الشعر والفكر وذلك في قوله (الإطلاع شراب روح الشاعر، وفيه ما يوقظ ملكاته ويحركها، ويلقح ذهنه، ونفس الشاعر ينبوع والإطلاع هو الآلة التي يرفع بها ماء ذلك ينبوع إلى الأماكن العالية) والشاعر في حاجته إلى محركات وروايات، والإطلاع فيه كثير من هذه المحركات والروايات، والأديب الذي لا يفرح بالإطلاع ككالماء الآمن المعطن الذي لا يحرركه محركه (٣٧)

ولم يقتصر شكري على مجرد التنظير للنقد الناضج بل امتد بشعره ليؤكد ذلك في قصائده العديدة ومنها قصيدته (شاعر يحتضن التي يقول فيها:

ألقى للوت لم أنه بشمري	ولم يعلم سواد الناس لمرى
وفي نفسي من الأبد اتساع	تدور الكائنات بها وتجرى
فمن للقلب يحل به بلعن	يحن إليه من نظم ونثر
ومعنى الخلد يصغر عند نفسي	يضل الخلد في أنحاء فكرى
ظلمت إلى الكمال فلم أنه	وذقت الهأس في سله ومجر (٣٨)

وقد أثرت دعوة شكري في كافته شعراء الوطن العربي نهج هذا لدى الشاعر الليبي محمد خليفة التليسي في رسله بين الفن والمعرفة والحياة

والفن قد يثرى النفوس وإنما	نبض الحياة أجل في الأندلس
لك أن تنبه بجملة ممنوعة	شما عالياً عن الأنظار
وتسد درب القلب من ملوكة	من كل غانية وذات سولر (٣٩)

ولم يقتصر محمد سليم بعلول على معالجه مفاهيم الصديق والكذب والخيال والتميز بل امتد بالمصطلح النقدي لنبال الحكيميات الأسلوبية الخاصة باللغة الفانط وراسكيب حيث يرى أن الألفاظ وجميع

صور البيان لا تتحول إلى الشعرية إلا إذا أعاد الشعر خلقها من جديد خلقا
 إبداعيا لاشيه فيه، ولملك لها القارئ الكريم قد شدد انتباهك معي هذه
 الصورة الشعرية للبتكره حقا في قول الشاعر مصورا حيوية الإيقاع
 الشعرى وقدرته على خلق الأشياء من عدم اللفّة للحيوية السائدة، وذلك
 في قوله عن الإيقاع المبدع ((نبض الإبداع يحكيكبه))، هنا تقوم جملة
 للضائف، وللضائف إليه بدور خلاق في فعل الحكيكبه والتنوير والتجلي
 والاتساع، فاللفظ والتركيب تظل مادة هاجمة، بين دفتي المعجم،
 حتى إذا هيا الله لها شاعر مقتدر دخلت إلى ساحة النبض الشعرى الخلاق،
 بكل ما يسمو به هذا النبض إلى عناصر الحياة والطاق والتحول فتتخلع
 الألفاظ من دلالاتها القديمة للألفاظ مسوقة إلى سياق جمالي دلالي جديد،
 تشع فيه بنية الكلمة عوالم وعلامات جمالية متعددة، تصل إلى حد
 خلق الأكوان، وإعادة تسمية الأشياء والأحياء من جديد، ولعل في إعادة
 اشتقاق الكلمات في الشعر إعادة لرؤية الكون في صورة جد طازجة
 ولعل في الاستحواذ على الكلمة شيء من الاستحواذ على الأسرار
 للتداعية في نسغ التجربة الحية، إن الشعر يطارده باستمرار مادة عسية
 على الترويض، ويصارع مجهول الكلام الذي هو أشق من مجهول الكون
 فالكلمات أشياء حية، والكلمات الأم ومبيعات وأمال ورؤى يرقد في
 الكلمات ما نراه وما لا نراه، يتلوى في الكلمات ما نود أن نكونه
 ولا نكونه، بعض الكلمات حرة وبعضها الآخر قيود، بعضها يطلق
 إنسانيتنا ووجودنا وبعضها يلاشينا وينوينا في تكرارية العالم المحيط
 بنا لتكوين جزءا منه لا نزيد ولا ننقص، الكلمات علامات قوة واستحواذ
 وتدين، وعلامات طلاقة وحرية وتأسيس، ومن هنا كانت الكلمات
 في الشعر مشكلة للمشاكل لدى الشعراء النجدين الأصلاء، دائما يعاني
 الشعر الأصل من هذا التوتر الحاد بين تلاشي الكلمات في كدورة
 المحيط الاستعمالي اليومي، وعلانية الإحساس بالوجود، ومن هنا فالشعر
 خالق بعمق، ولعل هذا ما تبدي في هذا الاشتقاق للبتكر المائل في قوله (يحكيكبه)
 حيث يشتق الشاعر من اسم العلم الهامد (كوكب) فعلا
 مضارعا قادرا على خلق العيون، وإشاعة روح الضيعة في الألفاظ
 والتركيب الهامدة، حتى إذا ابتلت الألفاظ بفهم الإبداع، وسقيا الإيقاع،
 استحلت حدائق لغوية موقنة، وأزهر تصويرية مشرقة، لكن الشاعر
 المعاصر محمد سليم يهول مازال أرقا مجهدا من معاناة القصيدة، حيث

تتجلى لديه صورة للسيد السامر من أجل تقويم معوج الشعر، قرينة الصورة الشعرية القديمة لدى كعب بن زهير في قوله عن منه المعانة الإبداعية إزاء خلق القصيدة:

نثقفها حتى تلين متونها
فيقصر عنها كحل من يتمثل
إن معاناة التثقف والأخذ بالصقل والثقل، وعلى رقاب الكلام الوحشي النافر حتى يروض ويطبع، تتولّى ومعاونة الشاعر للمعاصر محمد سليم بهلول، في هذه السامر من أجل إقامة بيت من الشعر، ولعلنا قد أشرنا في بداية هذا البحث إلى معاناة الشاعر (عدي بن الرقاع) في تخليقه بنية نصه، وتصيد صوره وأشكاله الجمالية النافرة، حتى تصير إلى صورة مبدعة لا تدع زيادة مستزيد، وهذا المصطلح النقدي الذي يصور عرق للمعانة اللغوية في الاشتقاق، ويكدر الارتقاء التصويري في مقامات الشعر، ومساوئة القصيدة، أضافنا وتركيب وغيالات ورؤى حتى تسلس وتذعن، يدلنا على الوصف النقدي الضمني لدى كحل شاعر جاد، ففي داخل كحل شاعر أصيل نقد أصيل أيضاً، وهذا يهيب بنا ألا نسمح لنظريات النقد بإدخال أشكال الشعر وتركيبه الجمالية المتعددة قسراً وتخليها عقلانياً بحثاً إلى ساحة الإبداع، إلا ما تفتق الإبداع بلاقته منه، وإلا ونحن على وصف نقدي جمالي بمحاذاته لشكليات الجماليات، أما الحديث النقدي حول الضامين والدلالات دون الدخول إليها من بوابة الشكل الجمالي، فهو لون من ألوان المبتدئ النقدي لو صح التعبير، وإلا لو كان الشاعر معناها منذ اللحظة الأولى بتوصيل معنى وإسج ومحدد في ذهنه قبل قول القصيدة فلماذا يكتب القصيدة إذن؟^{٢٢} ولما لم يقل مضمونه الذي يحرقه أنفاً في صورة مقال مثلاً ؟! إن هذا يدل على أن المعنى أو للمعنى أو الدلالة في الشعر شيء يتخلق بتخلق النص نفسه، وشيء لا نستطيع أن نحس به إلا في اللحظات الأولى من غمغمات الإبداع، ثم يأخذنا الإبداع في تمولاته الإبداعية من خلال تمولات بنية الشكل الفني ذاته إلى هوائه للمعرفة والجمالية الخاصة، إن الدلالة في الشعر والفن عامة تنفيس في مدوّه حركي حي مثل مدوّه المكانات البازغة نوا للوجود، وتغشو في صمت خلّاق حكما تغشو العصابة الحية في الأنسجة الداخلية للمخلوقات الحية، إن الدلالة في الشعر خاصة والفن عامة تنمو حكما تنمو النباتات البرية فلا تستطيع أن ترى نموها رأي العين في ساع تخلفه، بل يمكنه ترى النتيجة الخارجية الظاهرة لهذا التخلق العمي

البادئ للعيان، إن الدلالة شيء مخلوق مثل باقي الأشياء، نستطيع أن نعدس بها من خلال أشكال الفن ومراقبه، وليس من خلال مضامين مفسوطة عن أشكالها، ولعلنا لو تنهنا مماناة الشمر والشمرء فى موزوتنا الشمرى القديم بنصوص معنة خلق الشكل الأدبى - وقد ككتينا بحثا مطولا فى منا الموضوع - لهلنا هذا المرق للشمرى الهائل الذى بذله الشمرء مثلما بذله شمرء الشرقىة للعاسرين، نجد هذا لدى أبى تمام مثلا فى صورة الماشق لغادته، لككنه يابى زهارتها، ككما تنابى هى الأخرى عليه ككل الإباء، فهى تهرعه غصص السهاد، وتكلفه شعلط الصبر، على إقامة موجهها، ولستحضار غائبها، إن هذه الصورة الشمرية نزلها بعمق فى شكل مماناة شكل النص لدى أبى تمام الذى يقول فى خلق قصيدته الحرون المصبية:

إنسبه وحشيت ككشرت بها - حركات أمل الأرض وهى سكون
خلبت حذاء الحمرية لوفت - ولها دما التحضير والتلحين
ينبوعها خضيل وحلى قروضها - حلى الهدى ونسجها موشون
أحلكها منتخ اللسان يمدده - جفر إذا نضب الكلام ممين
ومن عادة أبى تمام المصبية، إلى صورة القصيدة لوحشيت النافرة، التى تكلف صاحبها موزونة الحزن واليقظة والأناة المثقفة، ككما يتبدى لدى سويد الموكلى فى عينيته الشهيرة، أو صورة مماناة اللانمة والانسجام لإلقاء النظام على الفوضى لدى بشار بن برد، عندما سهر على شعره حتى يلائم فيما بين الفلتة وتراسكيبه فى قوله:

وشمر كنوز الأرض لا تمت بينه - يقول إذا ما أوزن الشعر أسهلا
إن تراسف الزهور إلى الزهور فى الأرض للزهره، يخلق انسجاما جماليا مدها فى صورة من صورة محاسنة الطبيعة الخلقة فالشعر كنوز الأرض يحتاج إلى اللانمة والكثافة معا، ولعل هذه الصورة المبدعة تتراسى إلى شعر ذى الرمة فى قوله:

وشمر قد أركت له طريقه لجهنم المساند وللحبال
إن للآلة والمجانسة عند بشار توازى تجنب ذى الرمة للمساند والجمال فى بنه نسه، وككلتا الصورتين تتراسى إلى المرق الإبداعى الفادح من أجل بناء النص بنايا دالا ولعل ذلك يتوازى والجهد الإبداعى الجهد الحكام فى هذه المفردة التجريبية الجديدة (بكوكيبه) لدى محمد سليم بعلول، إذ يخلق الفعل المضارع فى بنه الكلمات اتساعا متزايدا

على الدوام، يوازي فعل المثلوق المتجدد للتنامي، ولقد لاحظنا من قبل في دراسة لنا نشرناها عن (التجريب اللغوي في الخطاب الشعري المعاصر) في مؤتمر أدباء مصر، عام ٢٠٠٦ بأن الشعراء المحدثين من أصحاب الشعر الحر قد اشتقوا كثيراً من الاسم الجامد (كوككب) فرى هذا لدى عبد الصبور والسياب والبياتي ونزاور قباني ولكن لم نجد لدى هؤلاء الشعراء بعضاً من إحياء هذا الاشتقاق المبدع لدى محمد سليم يهلول، في الفعل ((كوككب)) في سياقها من الصورة الشعرية، واتساع رؤى الدلالة فيها كما رأيت في صورة محمد سليم يهلول في بيته:

وأناقة لفظ وبيــــــــــــــــان
نبض الإبداع (كوككبكم)
ولا نجد صورة شعرية في الخطاب الشعري المعاصر تقارب الصورة السابقة لدى يهلول غير بيتين للشاعر اللبناني يوسف الخال في تصوير بضائفة صدر الحبيبة فقال في وصف سالومي ابن موريا:

ونهود تكسوت من شعاع الفجر عبر أنواره من جمان
يزلج الطرف دونها عن لجرين كوككبته اللــــــــــــــــلت بالإيمان
إن دراسة للمصطلح النقدي في الخطاب الشعري المعاصر في الشرق قد تمددت صورة، وأماحله وأشكاله، ودلالاته، فقد كان الشعر ينمي مصطلحاته بعيداً عن نظرية النقد نفسها، وقد تجاوزت التصورات الشعرية، وتداخلت لدى الشعراء المختلفين، أولئك الشاعر الواحد، وقد يشير هذا لدى النظر النقدي العجائز إلى بعض التناقض، إذا لازل هناك شعراء يمشون الشعر الكلاسيكي ممشية راضية دون التفات إلى ماجد على النظرية الشعرية المعاصرة، وماجد على تصور الشعرية نفسها، لكن هذا كان علامة اتساق مع الشعر أكثر مما كان اتساقاً مع النظرية، فللشعراء قناعاتهم الفنية الخاصة، كما تمددت السياقات الجمالية والأسلوبية، التي تجسد فيها المصطلح النقدي بما يحتوي العقول المتعددة للشعرية المعاصرة، مما يؤكد ثراء هذا الجانب من جوانب الشعرية، ولقد مال معظم الشعراء السابقين إلى المصطلح الشعري الكلاسيكي والرومانسي على الرغم مما جد على الواقع الشعري المعاصر من تيارات جمالية متعددة، وهذا له دلالاته المهمة في نظري، ولعله يكون رداً إبداعياً بليفاً على النظرية النقدية نفسها بأن الرومانسية لم تكن مجرد مذهب فني وكفني، تظهر في فترة جمالية تاريخية ثم تختفي، بل كان الشعر يتصورها تصوراً آخر غير تصور نظرية النقد

نفسها، فقد حكّات الرومانسية فيما يرى الشعر جزءاً من جوهر الوجود، وجوهر الطبيعة الإنسانية نفسها، قبل أن تكون منجماً جمالياً في نظريات النقد، فالشعر يؤسس حقاً ما هو باقى، ويحسم الوجود الإنسانى والروح البشرى من دولمية وإعلامية الحياة اليومية الأليمة، وينافح عن كل ما يهدد كينونتنا الباقية، إنه يتميز آخر يشيد القاع الصخرى للحياة الروحية والفكرية، ويصمنا من التلاشى، ومن هنا حكّات - الرومانسية والكلاسيكية التى رأى معظم النقاد المعاصرين أنهما من الأدبيات الماضية، - حكّاتاً جزءاً باقىاً من الهوية الجمالية والروحية للأمم، تثبت به بعض وجودها، وتطلق البعض الآخر فى حركة الحياة للتمجدة، بما يسمح بتعدد الشعرىات والتصورات الجمالية فى وقت واحد، ولعل هذا يدهونا الآن لفحص المصطلح فى بنية التقاليد الجمالية الوطنية لدى كل من الدكتور صابر عبد النديم، والدكتور حسين على محمد، وصالح والى، وفؤاد مفتح.

من الطبعي أن تتغير أشكال بناء الرؤيا الشعرية فى الخطاب الشعرى، إذا تغيرت زوايا الرؤية للعالم ومن الطبيعي أيضاً أن يستتبع تحولات الوصف بالذات والعالم، تحولات مماثلة فى بنية النص، وأشكاله التركيبية، وأنماطه التصويرية، ومصطلحاته المرفقية والجمالية، وهذا التطور فى بنية الشعر العربى المعاصرة، حدا بالنص الشعرى فى الشرقية إلى الانتقال من ضيق الوزن وصرامته، إلى رحابة الإيقاع وتمقيدات أشكاله، ومن معيارية الأشكال البلاغية والأسلوبية للكوفت إلى تخليق وتجهيز معيار الأدبية الجديدة ينحو بها من الشاعرية إلى الشعرية، وهناك فارق كبير كما هو معروف فى المصطلح الشعرى المعاصر بين مصطلح الشعرية الذى يتصرف إلى خصائص لغة الشعر نفسها، وما به يكون الشعر شعراً، ومصطلح الشاعرية الذى يتصرف إلى خصائص ذات الشعرية كالتورية والطبع ووجه اللومية، ومن هنا فقد تمولت الشعرية المعاصرة فى الشرقية عبر مسارات ثلاثة من أشكال الشعرية التى نظرت للشعر كالأتي:

الشعر معنكاه مادية حسية تعادل العالم الطبيعي والاجتماعي المحيط بها.

الشعر تجريره انفعاليه وجدانيه تطلق لنفسها لغة متميزة صادقة تبرزها إلى الوجود.

الشعر شكل لفوي يخلقه الصوت والتشكيب والإيقاع والمجازات بما يصب في تشكيل دلالة كليله لا وهذه الرؤى المرفقة والجمالية الثلاثة للخطاب الشعري، قد طالت المكونات التشكيلية والمكونات الينائية للنص الشعري معاً، وبدأ الشعر وكأنه خلق باللفظ في رحاب اللفظ ذاتها، وصار الشعر يحقق شعرية بقدر ما يتباعد عن شاعريته، وهذا معناه أنه كلما انفصل الشاعر الذي يحاكي عن موضوع خلقه، كان الشاعر أبعد بالشعر كما هو معروف في نظرية الخلق عند أصحاب النقد الجمالي الموضوعي لدى اليونان وأصحابه، وكما تطورت الشعرية في التقاليد الجمالية الحديثة وما بعد الحديثة، وهنا يجب أن نفرق بين الشاعرية والشعرية فالشاعرية هي مجموعة صفات تنصرف إلى القرينة والملحكة والطبع، على حين الشعرية صفات جمالية حسية مستقلة تنصرف إلى التشكيب والبناء والتشكيل الجمالي للنص.

وإذا كان الشعر الكلاسيكي يحاكي واقعه المحيط به، في انسجام وتوافق وتوازن بين النص والعالم، مبتعاً على مجمل علاقاته التي تحكمه وتوجهه، والشعر الرومانسي يهرب عن ضيقه الوجداني بواقعه من خلال ذات حزينة منسوبة من واقعه، هاربة إلى خياله، فالشعر الحديث كان على النقيض من مصطلحي الشعر السابقين، إنه لا يحاكي الواقع الاجتماعي والطبيعي المحيط به، بل يجدف في وجهه، ناقضاً تصورات، صارت بمجمل علاقاته للقوية والثقافية والرمزية التي تجسد عقله الجمعي العام، على حين أن الشعر الحديث كان ينسحب من العالم وإلى العالم انسحاب خلق، وليس انسحاب هروب، بمعنى أن الشعر الحديث كان يؤسس باستمرار لعالم بديل في بنية النص الشعري نفسه، إنه يؤسس لنسب الاختلاف والمفارقة، وينصرف إلى فعل الخلق، ويستشرط المستقبل، إن الشعر الحديث كان يمارس قضيته وإعيتة منتظمة مع التقاليد الجمالية السابقة عليه، مستبدلاً بها، أو قل خالقاً من خلال تجاوزها أسلوبية الخاصة به، والشعر إذ يجاوز جمالياته وتقاليده الأدبية السابقة يمارس لنزهاها أسلوبياً ووجودياً معاً، عن مجمل الأنساق القوية المهارية المامة من جهة، وعن مجمل الأنساق السياسية والاجتماعية والعضائية المحيطة به من جهة أخرى، وبصورة مجمله إنه يمارس عصياناً جمالياً خلافاً ضد كل صور الضرورة والسلمية، ومن هنا

مكان الشمر عند الدكتور صابر عبد الدائم يونس ((زهرة ناز)) متقدة
بضاعف حرجتها بريق لأرياء المتجاورة في وجود الشاعر الذي يقول في
قصيدته: «الأرياء وزهرة النار»:

سويت أول

مرايا لك ما عدت أبصر فيها نجوم ارتحالي !!

وما عاد يسافر فيها بريق لثتعالني

فككيف تكسرت في ناظرنا

وككيف

انطأأت على ساعديا

وككيفت تجمدت في خطواتي

وككيف تبعثرت في خطراتي

وككنا على قوس الشمر نرحل... نعدو فوق جسر البراءة

ندخل في صور هذا الزمان

فنقب عن صورة للعنان

فككيف سقطت ؟

وككيف تواريت خلف الجبال

مكانك شمس الغروب تجدف في الأفق لمكن بلا ساعدين !!

وفي لحظات انطفاء للصير

تودع أحبائها

وترمي رؤاهم بكسنة من لهب

وتغرس في حقائق الحبين طعم مولما القريب

فهل تشرقين على أنفاس من طراز جديد ؟

وتسقينهم سر هذا الرحيل العتيد ؟

إن صورة النجوم للنفثنة في الأرياء القديمة، توحى منذ اللحظة الأولى
بأن الشمر لم يعد مكانة سليمة للواقع سواء مكان ولقما خارجيا لدى
الحكلاسيكيين، أو ولقما داخليا لدى الرومانسيين، لقد صار الشمر بريقا
وبريقا، بعد أن حملم الشاعر مراياه القديمة التي لم تعد تمكس ذاته
الشعرية العتية، لقد كسر الشمر مراياه القديمة، ونفذ منها إلى مراياه
الفاصلة بعد أن استبدل البريق بالانمكس، وصارت الشعرية للماصرة
تحتفي باللفظة التي لا تطابق إلا ذاتها ((فهي لغة أوليه متوحشة وصمت

تتكلم فيه الكلمات في وجودها للتفرد الصبي، ومن ثم مكان التوتير الذي يلاحق الشعر الحديث في مقارنته نحو الأصالة (٢٠٠٤) .
وهي سعي الشعر نحو مناجاة الأولى يمارس قلقس العبور عبر أجنحة الخيال الخالق، يقول الشاعر مخاطباً مرأياه الأولى:

فكيف تكسرت في ناطقيا
وكيف انطفأت في ساعديا
وكيف تجمدت في خلواتي
وكيف تهمثرت في خلواتي
وكنا على فرس الشعر فرجل - نمر فوق
جسور البرية

إن الشعر في معانيه يدخل مدارات جديدة، باحثاً عن لغة جديدة قادرة على استكشاف علاقات جديدة تربط بين الشعر والكانات والوجودات، إن الشعر لا يكمل بل يؤسس، لا يرمم بل يبتدئ، إنه يهاوئ أفق التكسر والانطفاء والجمود والتبثر ممثلاً لقفا آخر، وهنا تستدعي الصورة الشعرية هيئة الفرس الجموح الذي لا يثنيه عن عزيمه أي شيء، إنه يسافر إلى النايح الأولى القادرة على إعادة تفكيك السائد والمهيمن والنتج، وإشاعة حس الدمشة والفايرة في كل شيء، حتى تبدى الأشياء والكانات وكانها عادت إلى سيرتها الأولى، حيث تتعالق الأنساق والنظم مع الكائنات والمليحة والواقع، في نسق جديد ينقلها من قوالب الفكر للمعدة، إلى لفتاح المعرفة اللا محدود، مستبدلاً الذات بالكون، والانفصال بالاتصال، والقول السائدة، بالتمدد الشري النصيب، إن الشعر يعيد اتصالنا بذواتنا وبالعالم من حولنا وفق التصور الجمالي القادر على استكشاف رحابة العالم ولتتنازه بالتعدد والتداخل والانفتاح، إن الوصي المملي النغمي هو ما يدفعنا دائماً لرؤية الأشياء والأحياء وكافة صور المجتمع - وفق قوالب معدة ومحدودة، لا نرى من الأشياء إلا وجهها العام للقامش، ولا نلمس منها إلا سطوحها البادية يتجلى ذلك في قول الشاعر عن الشعر:

كانك شمس الغروب
تجده في الأفق بلا ساعدين

وفي لحنات انطفاء الصور
تودع أحبارها
وترمي ورائهم السنّة من لبيب
وتغرس في حقائق المعبرين طعم مولانا الغريب

ليس الشعر شمسا غاربه بل أفق مشتمل بالرؤى، إنه لا يهتم بتصوير
النهايات العزيمته بل هو قدرة ولقدار على خلق البدايات للوُسست
ولقدار على مواصلة هذا التأسيس، ومن هنا تتجلى هذه الصورة الجديدة
لشعر مقامها شمسه الغائبة

فهل تشرقين على أنفس من طراز جديد
وتسقينهم سر هذا الرجس العنيد

الشعر هنا ليس شمسا غاربه بل شروق وإشراق على أفق جد مغابر،
وهو ارتشاف من سر الكائنات بما يحيد إليها انساقها القاذب، إن الشعر
العمق يلتقي والغياب وجهها لوجه، فإذا كانت الحياة الرمنية التي تعيد بنا
من ككل جانب قد دجنت حواسنا، وقولبت أفكارنا، بصورة جعلتنا لا نرى
إلا ما يهيج أن نراه، ولا نفهم إلا بما هو متاح ووحيد للإحساس به، فالشعر
يصرخ في وجه التجانس القشري البليد قائلا:

متى يا صديقي... .. ؟
سأرجع نبحن الدرابا إليك
تراكب كل النبويات .. ككل الفنايات تهوي عليك
وتلقي الذي ضاع منك بخرق في نانثريك
فتتش بذاتك من زهرة النار
لحق السلاق تثبت بين يديك

إن الشعر عند الدكتور صابر عبد الدائم يحكايق التجانس القشري
باللاتجانس الفلاق، نلمس ذلك في الصورة الشعرية زر فتش بذاتك من
زهرة النار حيث تغلغل الصورة الشعرية من نمط التجانس الدلالي السائد
في بنية اللغة المعيارية عندما تجعل هذه اللغة من المضاف والمضاف إليه

وحدة دلالية اتساقية تصبح في حقل دلالي منسجم مع ذاته، لكن الشعر معنى هنا يتفككك نمط الدلالة الشائع بين الناس بما أنه صورة من صور عقولهم ووعيهم للأشياء من حولهم. يفككك الشعر اللغة والدلالة العامة ليعيدنا إلى طزاجتها الأولى، بعيدا معها وبها ولها أصالتها وللوعي الإنساني إشراقه، وللواقع المضاري اتساقه، من هنا مكان المصطلح الشعري لدى صابر عبد الدائم معنى بالدوجة الأولى بالاستزادة من نبض الحياة الحق، فهو معنى باسترداد حواسنا وعقولنا ووجداننا من جديد، لتعلم كيف نرى لكثير، ونسمع لصفى، ونحس لعمق، أي نرى الأشياء والناس والواقع في طبيعتهم الحية الكامنة والطاهرة، وكما هي بالفعل، وليس كما حددتها المؤسسات والتصويرات الرسمية الشائعة إن أية شرعية نضيفها على الواقع وعلاقاته للتعدي من حولنا هي شرعية ناقصة وهمية، ما لم تتبع من روح الواقع نفسه، وروح من يعيشون فيه، إن أي شرعية مهما كانت سلوتها ودرجة إحكامها، واتساقها مع نفسها هي صورة من صور الوعي بالواقع، وليست الواقع نفسه، إنها تمثل تاريخي اجتماعي لما نراه وليست تصورا مطلقا لا يأتيه الباطل من بين يديه أو من خلفه، ويكون الشعر خلافا عندما يعيد يمارس مهمة مز ووعضة أساسيات الواقع، حتى لا يكون هو الواقع الممكن والوحيد الذي لا مناص منه، إن الشعر يذوب الواقع الأسمنتي المعتيد إلى صورة مفككة من صور السيولة الشعرية بما يعيد تأسيه من جديد، نرى هنا في إضافة للجسد إلى الطليق في إضافة الزمرة بكافة حقولها الدلالية الودعة والنافعة إلى التاريخ بكافة حقولها الدلالية المارقة والمعلمة والشعر عندما يضيف الودعة إلى المروق، والمنظم للجسد هيئة الودعة إلى التلقائي الجامع (هيئة التان) فهو يفكك أسمنت الواقع المفلطح ليطلقه خارج حدوده للتعريف عليها، ومن هنا كانت الصورة الشعرية الناضجة وجهها من وجوه الحرية، ومن هنا أيضا يحس الشعراء الأصلاء الجادون رغبة حارقة في قول كلمات جديدة تؤسس لعلاقات جديدة، بما يتيح خلق وعي إنساني جديد، وهي منبثق عن الذات ليس بمعناها المطلق المنزلق بل بمعناها الأصيل المتفتح الممتد، والقصد بذلك قدرة الشاعر والشعر على وعي واقعه وعيا شخسيا خاصا به وحده، هذا ما تصوره الشاعر في قوله:

ففتش بذاتك عن زهرة النار
تلق العذائق تنبت بين يديك

وهذا الجهد الإبداعي الرصين في تحويل الوعي بالمالم إلى وعي شخصي قادر على المناجزة والخلق والتكوين الجديد - هذا الجهد لا يرجع إلى تأكيد الثمر للواقع المادي المحيط به، أو حتى مطابقته، أو مجرد فهم علاقاته، والتميز الذاتي عنه، بل يتجاوز ذلك كله إلى إعادة خلق التجانس الحي الخلاق بين بنية الوجدان، وبنية الواقع، مثله مثل العلم تماما، فإذا كان العلم معنيا بتحويل الوقائع الحياتية التجريبية إلى مضمون عقلائي، فالشعر مثله مثل العلم يقدم لنا معرفة بالواقع أيضا ولكن وفق أسسه الخاصة في التميز حيث يقدم لنا الشعر شكلا جماليا وجدليا لهوهر الواقع والعالم للمعذبنا، وهذا يتجاوز الشعر ككل أنماط الصور والنظم والأنساق الرمزية الشائعة في وقعه، بل يتجاوز ككل تاريخ الكلام السابق عليه، ليدخل في حربه الجمالي الخاص به وحده حرم الحربة والملاقة والخلق حيث يستنبت زهرة النار الوجودية ذات الصغر لتتجدد.

« (إن حالة العودة إلى مرحلة اللا كلام مستحيلة نظريا وواقعا، فمن طريق الكلام يكتسب الإنسان مرونته ولكن وعي هذه المشكلة يفتح الطريق ليكتسب الإنسان شخصيته، والشاعر لا يتجود من الكلام ولكنه لا يمول عليه كثيرا، فديه ما يجعله يشعر بنقصه دائما، ويدقه أكثر لدينا في هذا الوجود إلى تفتح الأحاسيس الأولى، وإعادة سياغة الكلام في بنية لغوية تردد معنى الوجود في الآن الحاضر(١٧)»

د. محمد الأسعد، مقالة في اللغة الشعرية المؤسسة العامة للدراسات والنش، ط١، ١٩٨٠، ص٩٦، ٩٧
ومن هنا خاطب الشاعر صابر حد الناييم سهرته قائلا،

فالشاعريا سهرتي
في أزمنة الجوع الكافر تطعمه كلماته
في طغيان العصر المجري تحف الأنهار فتسقيه
كلماته

حين يصور مودة بكل العالم بأسا
تعبية كلماته
وإذا ركب الجمع جسور الخوف
وعاشوا في شرفات الزيف تقتله كلماته
وأنا يا سيدتي
أسرحت خيول العرف

--

أرذلتك خلفي
لم ينبت في حقل رأبي الخوف
ألمعتك من حقل رمان الوصل، وفلمتة الحب
وقمع الود، واليستك أوزان الزيتون
وشاربات الزيتون
فصرت عالمة الأشجار حليمة عشق
تفتتح مكتب الخصب

إن الصور الشعرية الجوع الكاف، والمصر المجري، ومودة الموت، وجسور الخوف، وشرفات الزيف، تقف على الوجه النقيض مع صور: حقل الرمان، وفلمتة الوصل، وقمع الود، وشاربات الزيتون مغلقة من هذا التضاد حقا للصراع الشعري الوجودي يقوده المصطلح الشعري ذاته، حيث يحيد الكلام الشعري تأسيس الكلام من جديد، في صورة الكلمات الطمينة والقادرة على خلق مكتب الخصب، وعلى الرغم من أن جميع المجازات الشعرية السابقة التي استخدمها شعر النكتور صابر (مجازات قرينة مستهلكة)، غور أنها استعاضت أن تؤسس لعالم شعري جد منسجم في تأسيس المصطلح النقدي في الخطاب الشعري من جهة مبهمة الشعر ووظيفته مما، فعلى طول الصور الشعرية السابقة يصور الشعر مبهمة كقوة جسورة قادرة على تشكيل الواقع وتغييره مما، فالشعر انزياح جمالي عن أنماط العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية السائدة، ليس هذا فقط، بل يصور الشعر قادرا على خلق حدائق العشق، وفتتاح مكتب الخصب، وهنا يتجاوز الشعر ما يراه إلا ما يراى، وما يصوره إلى ما يستشرقه، وما يصوره إلى ما يتصوره، إنه تأسيس للوجود وفق مستويات لغوية واجتماعية وروحية وعضائية، إنه تطور

جمالي فياض وتركيز شكلاتي خلاق، وكلام مضاد للكلام لساند
الأنوف، وزعمته لما ألفه الناس في أقوالهم وأفعالهم وخيالهم لتأسيس
وعيمهم من جديد.

ولمّن هذا ما يصوره أيضا الشاعر فؤاد مغمم بجذارة في قصائد عدة من
ديوانه الجميل ((إيقاعات الغرقة)) مثل (حصار - أحاديث الصمت -
للسكوت عنه في مويّة رجل)، وفي البداية لود أن أعرب عن إحساسي
النقدي بالذنب تجاه هذا الشاعر الكبير لأنني لم أعرفه قبل هذه الدراسة
بعد أن سلمني الأستاذ الروائي المبدع مهدي جعفر ديوانه الشمرى لأدرسه
وفوجئت بهذا المستوى الفني الرفيع، وكنت قد قرأت دراسة نقدية عنه من
قبل للدكتور الناقد أحمد درويش، في كتابه عن تحليل القصيدة
للمعاصرة، هو والشاعر الروائي صلاح والي، وقد وقع الكتاب لي عام ١٩٩٠،
وكنت لأعرف صلاح والي، وكنتي ظننت أن فؤاد مغمم شاعرا عربيا من
اليمن، لست أدري لماذا ظننته يمنيا حكنا وقع لي هذا الإكراه الرمزي
على أنه يمنى. ثم قرأت دراسة للدكتور أحمد درويش عن مغمم على
ظني بأنه شاعر عربي، وليس أحد شمراء بلدي الشرقية، وبهذا عن
مفارقات الحياة التي لا تنتهي أعود إلى شمر الشاعر في القصيدة الأخيرة
من ديوانه

قبل متهم بالقصائد
يقترف الشمر في غيبة الشمراء
وتسكنه الثوباء إذا اتلح الصبح
مفردة ثعلب
ومثاه ذئبان
والجمع جمع الأناسي قاطبة
ما هذه البثور الصنئية
تطفو على حديق الشمر تمتد، كالأخطبوط
وترشق ذات اليمين وذات الشمال
منالزما في مواء المواسم
تمطر ذات اليمين وذات الشمال صروق الضحى
فتخر الشمس لدى الروح مطلقا
قبل هذا الذي يتخللنا ويسمه الساتوب

مصائب يمرأتها، وبأشواقه، ومصائب يقاتله
يتزيا ببعض الرصاص الذي سوف يحطمه ذات خوف
يحز على شفتيه احتباس الصراخ
يدفق أشباعه في الأماسي تقتله

يقولون ناز متمضفا النار
قالوا مكان خوار أبي مره يتفشى
بأشلاع هذا الخلاء إذا ما تمشى
وحين يحاقر أسلافه وحروف اسمه
والفراخ الذي سوف لا يتورع أن يحتويه
وقالت شموه، معايدة
سوف يحكم من بين العشاق ككاليوت
سوف يفر يحكم وينقض حين يرى زهرة فيها ضتها
ثم ملأ نوار ينفخ كالزئيم
يقولون واجده وجم
قلت يا أيها القارئون
وأنا يتنعم من العز - يا أيها القارئون
هو ككل الذي تنكرون (٤٢)

وقبل أن أعرض للنص السابق يجب أن ألفت الانتباه النقدي هنا إلى
شعر فؤاد مغم فلهذه هي المرة الأولى التي أتفنى فيها شعر هذا الشاعر، وقد
نما في وجداني النقدي ما يشبه اليقين بأن فؤاد مغم طاقه شعرية
متفردة حقاً، وربما لا أكون مبالغاً إذا قلت عن شعره، بأنه قادر على
التحليق في أفلاك فنية أعمق وأغصب من الأفاق الشعرية التي خلق فيها من
قبل: الدكتور صابر عبد الدائم، وسلاح والي، والدكتور حسين علي
معمد، وربما يتأكد لدينا هذا الظن النقدي عندما نقيم عليه الجثمان
الجمالي التحليلي في هذا البحث، وغوره من البحوث القادمة إن شاء الله،
فنحن نرى الفروق التصويرية الواضحة بين ((الأنماط المجازية للنمكة))
والشاعبة في نص صابر عبد الدائم السابق ((وللمجازات الجسورة)) الجديدة
التي في نص فؤاد مغم، إنه يتمتع صوره ومجازاته من نعم الحياة الطازج،
ومها اللامب لتفتش، ويخفي نصه بناها شعريا تجريبيها من أعماق الرؤيا

الشعرية التي تتولاه وتهيمن عليه، على حين نجد الصور الشعرية والتركيب الأسلوبية لدى صابر عبد الدائم وحسين علي محمد، تتناسل في معظمها من تداعيات الشعون ومغزون الصور الشعرية في التراث الشعري لسابق عليهما، سواء في التقاليد الشعرية القديمة أو التقاليد الشعرية الحديثة ومن هنا فنحن نجد مثلاً صورا من ((الجاز للنهال)) في تصوير موية الشعر ومهمته، عند حسين علي محمد في قصيدته التي أرسل بها إلى صديقة الشاعر بدر بدير وعنوانها بـ (لأت الشعر)، فنراه يقول:

قد آن للشاعر للشتاق تفريد
وحان للنغم للقموع تفريد
وافرحناه لنسر ظل مستبسا
وستوه في سماء الشروق تفريد

حكم ككت أميس أمات يفيض بها
صدر يملك مفتون ومفتود
وتحكم النغم المذب التي فتنت
يجمع أمانه مسلي الأفايد

فرد بشعره في الدنيا يروده
هذا الزمان فانت الشعر والعود

إن صورة النغم للقموع، والنسر للعتيس، تميلنا إلى صورة الوجدان في بنية الشعر الرومانسي، لكن بناء القصيدة هنا بناء كلاسيكي قديم: لغة وتركيب ومجازات وإيقاع، مما يجعلنا بقوة إلى قصيدة للتني التي كتبها في العيد قارا من كافيور الإثيني في مصر وربما كانت لغة التني أسس من لغة الدكتور حسين علي محمد في القرن الواحد والعشرين، علاوة على متانة البناء الفني وقوة تسالقه في نص للتني، ويمثله وتمزقه لدى حسين علي محمد، ولكن ما يهمنا هنا سواء لدى حسين علي محمد أو صابر عبد الدائم، ما أطلقت عليه من قبل مصطلح ((الجاز للنهال))، الذي خلفته الجماليات الشعرية المحصورة

على شطآن الشعر مثله مثل الأسماك للهيئة التي جرفها التيار الحي المتدفق للاتصاف بالشاطئ، بعد أن فقدت قدرتها على الانسياب في تيار الفن الحي، لقد عاش الشعر العربي المعاصر في الشرقية سيالاً جماليه متناقضة في حقه زمني واحد، مما يشي بقلق الوعي النقدي لدى الشعراء من جهة وعدم قدرة البعض الآخر على تطوير شعرية مع ما جد من تحولات جماليه على المشهد الشعري المعاصر من جهة أخرى، وعلى الرغم من استناع بعض الشعراء الأشكال الشعرية الجديدة والنسج على منوالها، واتفاق أعلام الصنعة فيها، فقد ظل شعر هؤلاء الشعراء يشبه بحمر قديمة في زقاق جديدة.

إن التجديد في الفن أمر يحال الرؤيا والتشكيل مما، والنص الشعري الأصل هو مالا نحس فيه بهذا التلصق البنائي للمعنى بين المحتوى والشكل أو التركيب والدلالة بل النص الأصل يصل في انساقه وانسجانه درجة لا نستطيع فيها أن نتبين الشكل منفصلاً عن الدلالة أو العكس، فالشعر عندما يمتلك أدواته جيداً يؤثر فيها طاقاتها الفاعلة ويستنفذ قدراتها الكامنة فيها للتشكيل، حتى إذا تم للنص بنية التشكيل سطحت بنية التوصيل على الفوق أما أن نجد لدى شعراء الشرقية هذه الأشكال الشعرية للتصنعة التي تصب محتوى رومانسية في قالب كلاسيكية، أو دلالات رومانسية في تركيب رومانسية، أو حتى صور ومجازات وتركيب تتغافل فيها الأشكال الكلاسيكية والرومانسية والواقعية بصورة غير خلقة، على غرار مدي من انساق البناء والتشكيل والدلالة، فهذا كله يحكمس في التحليل الأخير بعضاً من وجوه الأزمة في المصطلح النقدي للتجسد في بنية الخطاب الشعري المعاصر، ولعل الدكتور محمد رجب البيومي يكتب لنا هذه الأزمة النقدية شعراً، بوصفه أحد الشعراء القنطريين، أو من أصحاب ((الأبرار الجمالين)) كما أطلقنا عليهم مصطلحنا من قبل، يحكمس هذه الأزمة في صورتها الجمالية في عدة قسائد شعرية لديه، وعلى الرغم من مجهى الدكتور البيومي متأخراً نسبياً عن جيل الرواد من الشعر الحر، غير أنه يمد مجالاً للرحيل الأول من رواد الشعر الحر مثل صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وفوزي الممتل ومحمد عبد المنعم عواد يوسف، وهيفي مطر وشوشه، وأمل دنقل، ومحمد إبراهيم أبو سنه، .

أقول على الرغم من مجاہلۃ الیومی لہولاء الشعراء غیر انه التزم القوانین الجمالیۃ البنائیۃ للقصیدۃ الکلاسیکیۃ، وقد أعرب الشاعر عن معنۃ الشعر العربی للماصر بین التقالید الجمالیۃ الکلاسیکیۃ والتقالید الشعریۃ الجدیدۃ، فنراه یقول:

وعهد مر بالشمـــــراء قاس ولا کفساده السبع العجاف
عبوس الأفق کما لصعداء حاجت... علی کشیانها حرب السواقس
وقالوا قد مضى شوقي فلیست... زهور الشعر دخیۃ لقطاف
وشنوا النقد تجریحاً ألیما... بمریقة أحد من الثقاف
فأجمل عن حیاض الشعر مرید... وأذن کمل شاد بانصـــــراف
ولو لا ممشر صمدوا طویلاً... وطازوا بالتوادم والفضولای
لأقوت روضت ومضى مرار... وهمل کمل نبع بالهفـــــاف

إن النمس الشعری منا یجسد بدقة معنۃ المصطلح الشعری، بین ممرات الانحطاطات الجمالیۃ العاسیۃ ووقوف الشعر والشعراء مواقف شتى یتملکون مویۃ الشعر ومهمته، فمنهم من سائر الجدید وامتلك أدواته حقاً، ومنهم من ظل متسقاً مع قدراته وطاقاته فأبدع فی التشکیل التذہیب مثل البردونی فی الیمن، والبولیری فی العراق، ومحمود حسن إسماعیل فی مصر ومن تلاهم من الأجيال اللاحقۃ فی مصر مثل محمد التهامی ومحمد عبد النعم الأنصاری وطلحمر أبو فاشا ومحمد رجب الیومی، وسلاح عید، وشوقي أبو ناجی، وإبرامیم عیسی، وإدوارد حنا سمہ، وعلی الجنیدی وغيرهم کثیر.

ولعلنا لا نلاحظ هذا القلق الاصطلاحي لدى الشاعر فؤاد مفتح فی نصه السابق، فالشعر لديه لتمام وفروج علی النسق العام، إنه منطلق ذاته، لا منطلق القواعد الفنیه والاجتماعیۃ للرعیۃ، فالشاعر یعارف الشعر فی ضیۃ الشعراء، لیصور فمل الاقتراف بما یوجیه من دلالات الإثم والفروج والمروق قرین القدرة علی الإبداع، ونظیر الرغبة فی خلق القاعدة الخاصۃ الّتی تضاد القاعدة العامۃ فالشعر لعلب وذلب وأظمی، ولعل الشاعر قد أحسن صنعا فی هذه الصوره الشعریۃ للبتکرة حقاً، والابتکار فی الصور لدى الشعراء جد نادر حتی لو أومئنا بعض النقاد بمحکس ذلك، فکما یحدد الإطار العام لمبقریۃ المالم فی بعض الصور الأولى لّتی

يحكونها في أيام شبابه، ويظل يبتكر في ضوئها طول العمر، كذلك الشعراء للومضات، حقا نعيم على عولهم بعض الأنماط الخاصة من الصور التي تشكل معنى تفردهم الجمالي العام ولكنها تشكل على مدار العمر الفني للشاعر في معظم دواوينه، وكأن الموميّة نوعا من المطاء الرياني على الجملة ويأتي دور الشعر والشاعر منحصرا في القدرة على تشكيلها وإبراز تفاصيلها في صورة متعددة واضحة، أقول هنا حتى نستطيع أن نفرق بين مهاز خلاق ومهاز مستهلك، وبين إبداع نستلصحه من الذلّة الهلدة وآخر نرج به الذلّة الشعرية السابقة رجا (مصنعا لاما) للشمل الرمزي العام للتراث الشعري السابق عليه، ومن هنا تأتي فريدة الصورة الشعرية السابقة لدى فؤاد مقيم في تصويره الشعر بالأفنى والذنب، وهي صورة تجسد معنّى الشعر وكتابتته من وجه عدة، فالشعر نمط من أنماط الوصي الجمالي للراوغ للوعي الاجتماعي السائد، فهو خروج على للمهود في صورة خروج التعالاب على الكون في تصرفها مع الحياة، وصورة الافتراض للقتل المحسوس لدى الذناب، وصورة السم الناقع في قراب الأفنى للتلطّظ بالموت، وكأن الشعر نوع من الإعدام الرمزي العام للثقافة نفسها ومن داخل حدودها الجمعية أيضا، بغية إعادة خلقها من جديد، ولعل الشعر هنا يعبر في هذه الصور الجميلة في أصناف الذلّة الشعرية العربية عن الثمالب والذنب والأفنى، وأصناف للمجم العربي والأساطير والمرويات والأمثال أيضا، فقد تجلت الذناب في الوعي النقوي والجمالي العربي عبر مساقلات عديدة تجمع بين الغمر لقي تكتن بالطلا، والذنب الذي يكتن أبا جمد، يقول الشاعر:

وقالوا هي الغمر تكتن الطلاء... حكما الذنب يكتن أبا جمد

فالغمر إن سميت طلاء وحسن اسمها ظاهرا فإن فعلها قبيح، وكذلك الذنب إذا حسنت كنيته فإن فعله قبيح هذه الصورة مراوغة الظاهر للباطن تراها أيضا، في غتل الذناب حيث ما زال الذنب يفتات الشاه بمد الشاه، حيث يفتل الذنب الشاه فيفتتها افتراس فتنة وغتل، لا افتراس إقدام ومواجهته فهو يقدم على الشاه وكأنه مدبّر ويدير وكأنه مقبل، وهي ذات الصورة التي أسلقتها المصم العربي على الذنب في صفت (المتهصور) الذي لا يدوم على حاله واحدة، بل يتلون ألوانا شتى، فيظل

يومض وينطفئ في أنق من المروعة الممقدة التي تخطف الوعي
خطفاً(٤٧)

د. أيمن إبراهيم تميل به للشعرية القديمة ولحق لتلقى المعاصر
للجسد الأعلى للثقافة القائمة، تحت الطبع، ص ٧٥
إن الجامع بين الشعر والذنب في نص فؤاد مفتوح هو فعل الاستخفاف
والمروعة والقدرة على التحول وهي ذات صفات الشعر حيث يتحول
ليكون مروعة للواقع المرئي الضامر، وسوا للواقع الجوهري للستغنى
خلف أقمعة الرموز والأشياء للشائنة لكن الشعر يحفظ أيضا على
واقعة إنه يفتقر الواقع النعيم وينشأ مغالب الجاز في دماثة التفتحة،
ليعيد خلقه من جديد، وكأن الشعر يعيد إلينا في مويته ووظيفته
صورة الذنب الشعري القديم الذي قال عنه حميد بن ثور:

ينام إحدى مقلتيه ويتقي

بأخرى الأعداء فهو يقطان حاجج

إن الشعر يستدعي الشعر، والجمال يتولد من الجمال، والشعر نوع من
العلم الجميل الخلاق فتصفه يون داخل العالم المحيط بنا ونصفه الآخر
يحكون خارجه أيضا تماما مثل ذنب حميد بن ثور ' فهو يقطان حاجج،
لازال الشعر العربي المعاصر موصولا بتقاليد الجمالية الموروثة، وسال
خلق وتحوير، وليس وسال إقرار وتحكير، ولعلنا نلاحظ لدى فؤاد مفتوح
هذا الذنب الشعري المعاصر وقد احتجب في مجازاته البعيدة التراث الشعري
واللفوي للذئاب، لقد تحول الذنب في الخطاب الشعري المعاصر من الصورة
اللفوية إلى الواقعية فالأسطورية (نظر دراسة الباحثة حول هذا الموضوع
في كتابه سابق للنكر) واستدعى الشعر المعاصر صورة الذنب القديم
في تناس خلاق ليتحول معه للبروت الجمالي واللفوي السابق، إلى ذنبية
الشعرية المعاصرة التي تطلق صورة التلون ولتقلب في شعرية الذنب
لتقاسم من المرئي إلى اللا مرئي، ومن الكلام القتال إلى يقال، إلى
الكلام الذنب السامك، لكنه ليس هو عدم الصوتي، إن الشعر
يكشف هنا المسكوت عنه في الواقع العربي المعاصر وهو ما عنون به
الشاعر نصح عندما قال: ' للمسكوت عنه في مويته رجل - إن الثعالب
والذئاب والأفاعي الشعرية قادرة باستمرار على استحضار الموت والافتراء

والرباوغت يجب على الشعر أن يمارس فعل الموت والتلون والرباوغت ليست
 العالم الجديد على أنقاض العالم القديم، والشعر هنا حكما يراه فؤاد
 مفنم يستحضر مقولة المدم في فلسفة سارتر حيث تصور سارتر في
 كتابه ((سيكولوجيا الخيال)) أن ((الصورة ينبغي أن تتضمن في
 صميم بنيتها مركبا متعددا، أنها تشكل نفسها كصورة بوضع
 موضعها على أنه موجود في مكان آخر أو ليس موجودا))(١٦).

فالصورة الشعرية عند سارتر تتضمن ملبا مزدوجا من حيث إنها:
 أولا: إعدام للعالم طالما أن العالم الذي تصوره ليس هو العالم الفعلي،
 ومي ثانيا: إعدام لذاتها لأنها لا تمثل عملية نفسه صنيعة ممتلئة، إن
 الخيال الشعري هنا يمثل فعالية إنسانيه حرة قادرة على تشكيل الواقع
 والأشياء تشكيلا وجوديا موازيا للوجود العيني القائم بالفعل، ومن هنا
 يمكن الشعر حكما تصوره فؤاد مفنم قتلا للواقع، وإعداما له، وإقتراسا
 لذبا لملاقاته، كمي يؤسس عبر فعل الوعي الشعري ولما بدليا، ومن
 هنا فإن الشعر يأتي في صورة للسارتر الذي لا يهتد حقائق ما يراه
 فيسلم بها، بل يستريب بجميع ما يراه، ويعينه تارة أخرى إلى صورة الذات
 الشعرية كمي تراه من جديد وفق رؤيتها الخاصة، يقول الشاعر مصورا
 الشاعر والشعر:

قبل هذا الذي يتفللنا واسمه السارتر
 مصاب بمراته، وبأشواقه
 ومصاب بقاتله
 يتزيا ببعض الرصاص الذي سوف يحطمه ذات خوف

إن هذا التفلل للسارتر للوجود وأشياءه، يتميز بصفتين جد
 مختلفتين لكنهما ليستا متناقضتين، وهما أن الشعر دائما تفلل خيالي
 خلاق لأشياء العالم وموجوداته وهو في الوقت ذاته ملا شاة وإعدام ونفي
 لهذه الأشياء والموجودات، إنه يتقلب بين الوجود والعدم، والاتصال
 والانفصال إنه انخرط في العالم، وعلو عليه في أن، يقول جان بول سارتر
 ((إن ما هو لذاته يشبه إعداما صغيرا - يتخذ أصله في قلب.. ومشروعيتها
 الوحيدة تأتيه من واقع ككونه إعداما لا هو في ذاته في فريته وجزئيته

وليس للوجود بشكل عام (٤٥)، وهذا يعني أن الشعر في جوهره مفارقة على مستويات شتى، فهو إذ يفارق في تشكيكه الجمالي والمعرفي صور العالم للحوصل به، يفارق هذا العالم من خلال أشيائه وموجوداته نفسها، إن الشعر لا يمارس فعليته الخلاقة في المدم أو في الفراغ، فلا توجد صورة خياليه مجردة ككل التجريد، بل لا نستطيع أن ندعي بأننا في أحلامنا نفسا نمارس انفصالا كاملا عن الواقع الذي نميش فيه، هذا ما قصده إليه الشعر في قوله:

وقالت شعوب معاندة،
سوف يحكم بين العشائش ككالموت
سوف يحكر وينقض حين يرى
زهرة فيهاغتها
ثم يضعك على قوار يخه ككالزئيم

إن ككل قرار من الواقع، هو كون من ألوان الكبر فيه، وككل مباغتة للزهر، هي خلق لزهر لكثير نورا، لا زال الشعر العربي المعاصر موسولا بجهاده الجهد في خلق رؤاه منذ قرار وكبر الجد القديم امرى القيس، الذي حاول أن يخلق بمرق الإبداع ومغامرته التشكيلية صورة مثالية لواقعته المقارب في صورة فرسه للجهد الذي يحكر ويخرويقبل ويدبر معا، إن الشعر هنا انتصار على تلاشي الزمان والمكان، كبر وفر مستمر ضد الواقع ليعود له من جديد، وما نحن هنا نرى شاعرا محاسرا يفر بالشعر للماصر إلى الشعر القديم، ككى يصل الجمال بالجمال، في ذات الوقت الذي يمارس الشعر الانضلاع الخلاق عن مدارات التواريخ الجمالية السابقة، ففي اللحظة التي يحمو فيها تاريخا يخلق تاريخا آخر، إنه محو وإثبات وكبر وفن وموت بين العشائش ومباغتة للزهور، وانفصالا عن التواريخ وإستلها بها في أن أو هو للجهاز الشعري ككل مؤلاء جموحا، أو كما قال فؤاد مهنم في نهاية قصيدته:

يقولون واحد جمع
قلت يا أيها الرانمون
وأنا يتفرمنى العزى... يا أيها الرانمون

هو ككل الذي تتكروّن.

إن الشاعر فؤاد مفنم كما قلت في صدر هذه الدراسة أحد الشعراء العرب المعاصرين للهمزى للغاية ولو استطاع الشاعر أن يقلل من جرعة القموض المتفشى في مجازاته وروايتها الفيلانية السحيقة، سيطلق قنوات جمالية مبتكرة للاتصال الجمالي السخي بينه وبين القراء، وربما أفرغ في دراسة لاحقة لإصطاء هذا الشاعر حقه من الفحص والدرس. فإذا انتقلنا إلى الشاعر صلاح وإلى رأينا تجلّى المصطلح النقدي في الخطاب الشعري لديه في قصائد كثيرة، فقد أنجب الشاعر عددا وفيرا من الدواوين الشعرية لعكس سواف ألق أمام محض القصائد التي ألقاها مهمة في هذا المجال ومنها قصيدتي (نصف) و(ديمومة التحول) من ديوانه "رتجلات حرف الصاد" والمقطوعة التاسعة عشر من ديوانه (الغواية) والتي يقول فيها:

قلت أرقب هذا الكون
أعيد الأضياء دواليك
ولسحكما
لا الدلو ولا الثور ولا السرحان في
لا المقرب ولا المراء ولا الجوزاء في
ولا الجنى في
في الزهرة في القى تألق
وعلى القى تعتيق

إن الشعر المعاصر عند صلاح وإلى نوع من الفروع الجمالي للنظام على فوضى العالم للبيئة به، إن الأشياء والموجودات، والأشياء والنظم قد رتب وفقا لشرعية عامة زائفة كما قلنا آنفا، والشعر مهمته الأولى في فضج هذه الشرعية وإعادة مسايلتها، ومن هنا مكان صلاح وإلى معنى إعادة ترتيب أشياء الكون، أو قل إنه يهيئها إلى فوضاها القديمة الأصلية عندما كانت الفوضى هي أس النظام في الكون، وهو ما انتهت إليه أيضا نظرية العلم المعاصرة في علم الفوضى، الفوضى القديمة الغلاقت هي مثال الشمس ضد الفوضى الرمزية القديمة الجديدة، حيث الدلو ليس

هو الدلو، ولا الأبراج في ألبكتها المعتادة، لكن في الفوضى القديمة كل شيء يسبح في فوضى أكثر حرية من النظام السائد الخلق، لكن صلاح والي تغلب عليه هنا التقريرية والنسيية والمقلية في الصورة الشعرية السابقة، ويحاول أن يحول النص الشعري إلى تمارين ثقافية، إن صلاح والي فيض موموب لكنه يفرمل كثيرا ضد جماعه الخلاق، ويكفي أنه قد أبدع من قبل - جدلا جماليا كونه بين أشكال التبع ولشكال الجمال في رويته الرالمة فتنة الأسر- ولكن بهما هنا هذه الزهرة التي تأتلق جراء إعادة الشعر تأسيس علاقات جديدة للعالم، إنها زهرة الألق التي تميدنا ثقيية إلى (زهرة النار) لدى الدكتور صابر عبد الدامي يونس، أو (وردة الصقيع) لدى صلاح عبد الصبور أو (وردة العدل) للمستحيلين لدى أمل دنقل، إن زهور الشعر تسبع من منابع متقاربة لكنها تنفس علوها مختلف، وربما جرتنا زهرة الألق لدى صلاح والي من بعض الوجوه إلى فطائرها في بنية الشعر العربي القديم في -جماعه البحري- لدى السوب بن عدس:

كجماعه البحري جاء بها، غواصها من لجة البحر
أو ككوكب القوالي عند أبي تمام في قوله:

أصبح تستمع حر القوالي

فإنها ككوكب إلا أنهن سمود.

فالشعراء دائما معنيون بالبحث عن جماليات الغياب، لا جماليات العصور إن مسألة الإنسان تتبلور في وجوده في عالم لا يتنفس فيه حقا، إننا هنا لكننا لا نستطيع في ذات الوقت أن نكون هنا، فالعالم نفسه مصمم على هذا النقص والتحول والضرورة، إنه بنية إنشاء في اتجاهها للكمال بصورة أبهية ومن هنا يأتي دور الشعر والفنون صموما، لتحرر طاقات العالم من الهمود على المركبة، وتحول إمكاناته المادية إلى حالة جمالية وشمورية وفكرية، ولذلك ينتقل الضلاب الشعري في تصوير مصطلح النقد من مفهوم للشعر يراه فيه موازاة جماليه للعالم إلى مفهوم يراه فيه نغيا منظما للعالم واستحضارا لمآهات الوجود: ((فمن الضروري أن نستحضر الغياب لأن الجاهب الآخر من الحقيقة يكمن فيما هو غائب

إن الإمكانية التحريزية الخلاقة للخيال تكمن في بعمده الأتي للموض في
سماء القيب، فالخيال إلي جانب كونه قدرة على تصوير الواقع، فهو أيضا
قدرة على استحضار الواقع، أو قل هو قدرة على نفي الواقع لقائم
الوحيد، لاستحضار الواقع الممكن للفتيح، فالشعر ليس معنيا بالدخول
إلي العالم عبر الأبواب المفتوحة، فهو إلي جانب ذلك يفتح الأبواب المغلقة
ومن هنا يتحول المجاز الشعري لى سلاح والي من كيون الشعر زمرة للألق
دليل البعث عن بهجة العالم والواقع للأني - إلي وردة للمزف تستحضر
الألوجود القائب القادر على راب الصدوع البادية والخفية ين الفرد
والمالم، العقل والروح، الرغبة والأمل، يقول الشاعر في قصيدته (نزف):

وردة المزف من داخل النزف صوت الحكمان
والنأي صوت تجلي من النأي بالشجو حين
يعيب الزمان
والنأي يهتز في الجرح
يشد في القلب وقع الحكمان
فلا ينأين
ولا يكذبان
أقلبه بين راحة قلبي، وبين أصابع جرحي
فيحتبس الصوت حين
وينثني الصمت بضغ ثوان
فأترسكه في السديم، هنالك ما بين صحو ونوم

هنا الشعر يصنف لأدواته حقا لى سلاح والي حتى يتحول إلي عزف
من أصمق النزف، ويبلغ سلاح والي في هنا لنص ألفقا شعريا سامقا يبلور
فيه رؤيته للشعر موية ومهمة، طبيعة ووظيفة، لقد استبدل الشعر
للعاصر صورة الوتر المرن في الهة عند شوقي، أو صورة الابل الناضجة من
قلب الشعر والشاعر عند عبد الرحمن شكري، استبدل بهما الشعر
للعاصر صورة جديدة للمناء أيضا، إنها صورة المزف من داخل النزف، إن
الشعر يستبدل بالفناء الخارج في لهة شوقي، أو الفناء الداخلي في
الأغريد الرومانسية النفسية عند عبد الرحمن شكري، أو كما تجلت

لدى شعراء الشرقية السابقين، يستبدل الشعر بالفنانون: الكلاسيكي والرومانسي، غناء جدليا مشتبكا بهما مع الذات والعالم معا،

شجر الكون مشتبك في دمي
ودمي طالع بالتصيدة
قد نرى في السموات وجهك
يتقلب من حالي
يتقلب بين النيازك فوق السحب
سوف لا يرحم البرق وجهك
لا يمنع البرق وعدا
ولا يمنع الرعد إلا لطر
قطرة أتساقط ما بين قطرة ضوء وقطرة ليل
وانتم ما بين طين وزيل
بناوشتي الجنرالني ارتسعت
فيها حيرة الوجه في الأرض
يا حيرة الوجه بين النيازك

إن صورة المزج النازك من لهيب الجرح، تلتقي وصورة اشتباك دم الرؤيا الشعرية بشجر الكون، حكما أن صورة الصوت الممتس حينها، والمتنطق حينها آخر، تنسق وصورة الجدل الشعرى الهائل بين قطرة الضوء وقطرة الظل، وحيرة الشعر للماسر في البحث عن ذاته بين الشرا (وجه النيازك) والشرى (وجه الأرض)، لقد صار الشعر جدلا جماليا ومعرفيا شككاه الشاعر في سباقات فتى من وجوه البناء الشعري، منها ما يرجع إلى ترسبات الذات، ووجهها الذاتي، ومنها ما يرجع إلى رسكيات الجراح والتوليف الشعري، ومنا ما يرجع إلى الأسرار الهائلة الهاجمة في أشباه العالم وموجوداته للصمت على نفسها، وفي أعماق هذه السباقات المتجدلة يتساقط الشعر، ويلتم، يحدق في الأرض أو يخلق في السماء، إن الشعر يلمح أزلي من قبلته الأولى حكما صور الشاعر في تناميه الشعري السابق: (قد نرى في السموات وجهك، يتقلب من حالي) مع الآية الكريمة (قد نرى تقلب وجهك في السماء فلنولينك قبلة ترضاها) حيث يصور الشعر مولزيا للعقيدة، وكلام الإنسان في التحقق بيوصله ويوصله إذا كانت

المتقيدة مؤسسه لاتساق الوجود الإنساني، فالتصبيدة فعل من أفعال الخلق والتأسيس أيضاً، إنها توجيه للذات والوجود معا، وقبلة للذات والحضارة أيضاً، وإذا كان الشعر نشأ في بداية الأولى في المعابد الدينية ممثلاً هذا القداس الإلهي القادر على بث النظام في فوضى العالم للرعب، فإن الشعر المعاصر يعيد سيرته الأولى في الصورة الشعرية السابقة الباحثت عن قبلة الأولى، وعقيدتها الأولى، وأصالتها الطفولية حتى تلقى السلم بعد العيرة والتمزق يلتقي هنا صلاح والي بادونيس في بحثه عن طفله الأول، حيث يلتقي الطفل الأول عند أدونيس بالقبلة الأولى عند صلاح، يقول أدونيس مخاطباً طفله الشعري الغائب:

سلاماً للصديق، للولد الراكض في ذاكرتي
ضامت شفاته.. أترأه ساكن في شفتي؟
لنا نطقك أم سمعتك أو ما تنقل الريح
إليك سلاماً؟
يا شبيهي الولد الراسب في ذاكرتي
وسلاماً ليها الطيف الصديق (٤٧)

إن البحث عن الطفل الغائب هنا بحث عن طفولة الشعر، وطفولة العالم، إن الشعر يحاول استحضار لحظة البدء الأولى، سوء في صورة الطفولة الغائبة عند أدونيس، أو توجيه كيان الشعر شعر كعبته الغائبة لدى صلاح والي، لاستعادة القدرة الأسطورية الأولى في الوصي بالمالم، واستنباع القاع الأسطوري الخلاق الحكام في رحم الأشياء والوجودات وأنساق العلاقات المختلفة للوجود، ومن هنا يخلل الشعر عزفاً أولياً متراوحاً بين احتباس الصوت وإثباته، ومغايلة الصحو أو الإخلاد لحو التوهم، إنه جدل لا يفي يتقارع بين الأضواء، فيما يصور السياب في قوله عن الشعر وعذباته:

في هيمة الرؤيا
هين بلا لحنان
تمته من روعي
شفق بلا لسان
ينداح في الريح

إن التقاطع بين الرؤيا والأحضان، والروح والأستان، يتولّى والتقاطع بين الضوء والخلل، والطين والرمل، والأرض والنيازك في شعر صلاح والتي، وهو في النهاية يجسد قدرة الشعر على خلق ملاميته، ولقنائه على ممارسته مهمته بين الحضور والغياب أو بتميز صلاح والتي بجذله بين (احتباس الصوت حيناً، وانفتاح الصمت بضع ثوان) حيث يكون الصمت هنا إحدى مكونات الشعرية ومقومات الوجود مما، وهنا يرتقى صلاح والتي بشعرية الصمت مرتقى صعباً، فمن جهة الشعر يكون الصمت قدرة الشعر على إعادة تأسيس نظام الكلام بما هو جومر الوجود على المستوى الذاتي والحكومي، فالصمت لا يعني السكوت أو العدم المطلق، بل الصمت كلام حي مسجون لم يطلق سراحه بعد، فني مجتمعات القهر والتفاوتات الطبقة بشتي صنوفها يخضع الكلام كله، والنسق الرمزي برمته إلى حالة اختزال قادمة، كما يخضع لحالة مراقبة قبيحة حيث تتحول سلطة الكلام إلى كلام السلطة فقط، فتشيع سلطة الكلام المبجل، الكلام الذي لا كلام غيره، هنا يدخل الشعر إلى مجاميل الصمت الفنية بالكلام الخلاق الذي لم يتأسس بعد، إنه مشروع جمالي وجوهدي لإعادة تسمية الأشياء والأحياء من جديد، مشروع ينتظر من يحقلنه ويؤطره ويشيعه، وأظن أن هذا المشروع للشعر في استنفار طاقة الصمت الكامنة في كل شيء - أمثله مشروعاً عظيماً، لأن تاريخ الصمت أغنى من تاريخ الكلام، ومراقبي التأمل أعصب من مدارج الشيوخ للحكرو فالصمت مرمقة مبدعه، وخروج بصير وتجاوز خلاق، وتهديف محسوب، ومدح حيوي خلاق، وفي ذات اللحظة التي يقول الشعر فيها دعني أصمت لأكون أجمل كلاماً، يتحول العالم أيضاً، فإذا كان الصمت يتجادل مع الصوت كما أشارت الصورة السابقة عند صلاح والتي، فإن شيء من هذا التأسيس الجدلي بين الصوت والصمت يحدث لملاقات الواقع، ونساقه الرمزية للفتلته، فيتم نوع من الانزياح السياسي والاجتماعي والحضاري عن مجمل الأنساق الثقافية السابقة التي تجسد الوعي والوجدان والحالة العقلية الماسة للمجتمع ففي ذات اللحظة الشعرية التي تمود فيها اللغة للشعر طراحتها من خلال سحر الكلام العام، وتأسيس الصمت القادر على قول الكلام الصامت - في ذات اللحظة التي يؤسس فيها الشعر هويته اللغوية الخاصة، يمود للوعي الإنساني إشراقاً

الفنان، ويعود للواقع الاجتماعي حريته النسبية ونبله المقتد، فعندما يخير الصمت من طليعة اللغة الرسمية العامة وينقلها من وهم الكلام العام، وسطوة لسموح به من الكلام، يخير الصمت من طليعة التفكير أيضا، حيث يتحول مفهوم الأصالة الشعرية كما هو مفهوم في التراث البلاغي والتقدي من قول الصديق، إلى قول الصمت، فالأصالة في التعبير هي أصالة في التفكير أولا ثم أصالة في التشكيل ثانيا، على ألا يعم خطأ يقع أحدهما للأخر على أي مستوى من المستويات، وهنا لا يكون الصمت حكما قلنا مرادفا للسكوت، أو نقبضا للكلام، بل هو من نفس جنس الكلام، لكنه كلام آخر يختلف عنه في النوع، إنه نوع من الكلام الذي لم يتكلمه أحد من قبل، إنه كلام مسكوت عنه، ووجود غالب يمارس حكل وإجبات الحرية والتعبير والخلق في أصمق الس، في أصمق النزك كما تقول الصورة الشعرية لدى صلاح والي، إن الصمت هنا يكشف للشعر بالشعر وهم اللغة السائدة، وغداغ للشرعية الشائنة بوصفها الإمكان المضاري للوحيد للوجود وللواقع، مقلقا وهما تاريخيا وإنسانيا ومكونيا جنديا، يستبدل فيه الشعر الهدر اللغوي الفادح بالتعبير الجمالي الفياض، والديوانية اليومية الاستهلاكية بالتركيز التشكيلي الخلاق، والأنساق الرمزية العلمية بالأصالة الذاتية العرة، وبذلك يكون الشعر تأسيسا للوعي والإدراك، وتأسيسا للغة، وتأسيسا للوجود في علاقة جدلية متزاوجة بين هويته ومهمته.

المصادر

- د-حميد لعمداني، مج ٤٢، دراسة الأدب في الجامعة، أي متوج ١٩ مجلة علامات، مج ٤٣، ١٩، المملكتة المروية السموية، ديسمبر ٢٠٠١، ص١٩٢
- وسيس يونان، غنية الرسام المصري، القاهرة، ١٩٨٢، ص
- د-حاتم الضامن، شعراء مقلون، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٢، ص
- دعلى الجندى، الشعراء وإنشاء الشعر، دار المعارف بمصر، ١٩٦٩، ص٢٨
- أبو البقاء الكويرى، التبران في شرح البيان، ضبطه وصححه، مصطفى السقا وآخرين، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨، مج ١، ص١١٢، ١١٣
- د- عبد القادر الزاوي، الصورة في النقد الأدبي، محاولة لتطبيقها على شعراء التقديم، مجلة المعرفة السورية، ع ٢٤٤، فبراير، ١٩٧٩، ص ٦٢
- د-عبد الرحمن شبيب، لنتهي بين ناقيه في التقديم والحديث، دار المعارف بمصر، ص
- د-حسين الواد، لنتهي والتجريب الجمالية عند العرب، تونس،
- د- محمد عبد الحليم، مفهوم الشعر في القول الشعري، مجلة فصول، القاهرة، ع ٥٨٤، شتاء ٢٠٠٢، ص ٢٧، ٢٨
- د- الشاهد بوشهري، مصطلحات النقد العربي لدى الجاهليون والإسلاميين، دار القلم، للفرد، ١٩٩٢.
- د- هالي مهران القرشي، حديث لنتهي من شعراء، مجلة كليات الأدب، جامعة أم القرى، الستة العاشرة، مج ١، ع ١٦٤، ١٩٩٥، ص ١٢٢
- د- فهد محكم، نظرية أبي تمام في الفن الشعري، عالم التلاوات الخلقية والاجتماعية، كليات الأدب، جامعة صنعاء، ع ٢٨٨، ص ٢٥٩
- د- عبد الله التلاوي، النظرية والتجريب عند أعلام الشعر العباسي، دار غريب، القاهرة، ط ١٩٩٩.
- د- محمد لطفي اليوسفي، أسئلة المكاشفة الشعرية، إحالات على مفار الربيع، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢
- بدر بدور، لن يحف البصر، دار الأرقم، الشارقة، القاهرة، ط ١، ١٩٩٢، ص ٢٦، ٢٧ على التوالي
١٦. بدر بدور، ألوان من الصب، دار الأرقم، المنصورة، القاهرة، ط ١٩٩٩، ص ٢٢، ٢٣، ٢٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧
- دمجدي وهيت، مفهوم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ٣٦
- محمد سليم النسوتي، سلوكات على زهرة السبل، ص ١

- د.محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، ص ٧٦
٢٠. خليل مطران، ديوان الخليل، دار مارون عبود، ١٩٧٥، ج ٢، ص ٥٥، ص ١٢١٨
٢١. د. حسن عبد السلام، أحمد الزهن الشاعر النقاد، مطبعة الأمانات القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٢٠
٢٢. الشاذلي الهاز الشنيطي، تفريده في رحاب الشعر، دار الإسلام القاهرة، ط ٢٠٠٥، ص ٣٦، ٥٥، على التوالي ١
- المصدر السابق، ص ٢٦
٢٣. السابق، ص ١٥٥
- د.محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية للشعرية قراءة في التجربة الشعرية السورية لشعراء الصلابة العربية، الإملات العربية للتحقيق، الشارقة، ع ٢٠١٤، ١٩٩٨.
٢٤. د.عزوق مفرح، مفهوم العدالة عند الشعراء الرواد من خلال آرائهم النقدية مجلة للمعرفة السورية، دمشق، ع ٢٠١٤، أبريل، ١٩٩٥، ص ١٩
- د. منيف موسى، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، دار الكتاب اللبناني، ط ١، ١٩٨٥.
- وبخصوص مجلة الأعلام المرفقة، يراجع هذه الدراسات، د.عباس جودق، أبرشادي تالفا، ع ١٢، تشرين الثاني، السنت ٢، ١٩٨٥، وهناك ص ١٢٥، ملف هكامل من الشاعر العربي الحديث تالفا، كما يراجع دراسة د. جمال الدين الرمادي، أحمد زكي، أبي شادي شاعرا ومفكرا، مجلة الفكر للعلوم القاهرة، أكتوبر، ع ٢، ١٩٦٦، ص ٨٨
- محمود حسن إسماعيل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢، ص ٢٨٦
- ديوان أبي القاسم الشابي، أنشائي الحياة، الدار التونسية ط ٥، ص ١٢٦
- محمد سليم يهلوي، ديوان نهر الحياة، وديوان سنابل الواسع، الشارقة ٢٠٠٩
- عباس محمود المقاد، عبد القادر اللازلي، الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، ع ١، القاهرة، ١٩٢١، ص
- أبراهيم الانتهاجات الأساسية لنظريات النقد، ترجمة يوليل يوسف عتيق، مجلة الأعلام المرفقة، ١٩٨٥، ص ١٩٠.
- والتت كمال الرؤى، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٥٢، وراجع أيضا: محمد مهدي الشريف، مصطلح نقد الشعر عند الإحيائيين، سلسلة مكتبات نقية القاهرة، ع ١٢٦، ص ٢١

- عبد الرحمن شكري الأعمال الشعرية الكاملة مقدمة الديوان
للمجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ٢٠٠٠، ص ٤٠٨
- بدوي الجبل، مجله والمصنف مع المجلد ١٩٧٢، ص ٣٦
- أبو القاسم الشابي، ديوان أناني الحياة، مصدر سابق، ص ١٦٩
- أحمد مظهر، لزوميات مظهر، الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة، ج ١، ص ٢٠٠٧، ص ٨٢
- عبد الرحمن شكري الأعمال الشعرية الكاملة مصدر سابقه
ص ٤٩
- محمد خليفة التاليسي، قصيدة شعور، مجلة الفكر، الجزائر
أكتوبر ١٩٨٢، السنة ٣، ص ٢٠
- الحصري القزويني، زهر الأدب، ج ٢، ص ٢٤٨
- د. لطفي عبد البديع، قراءة الحداثة مجلة الشعر، القاهرة، ع ١٩٩١، ٦١،
ص ٣٦
- د. محمد الأسعد، مقالات في اللغة الشعرية، المؤسسة العامة للدراسات
والنشر ط ١، ١٩٨٠، ص ٩٦، ٩٧
- قوله مظهر، إقامات العزلة ص
- د. أيمن إبراهيم تميم، الشعرية القديمة وأفق التلقي للعاصر، للجلس
الأعلى للثقافة، القاهرة، تحت الطبع، ص ٢٤
- د. حسن حماد، الخيال اليوناني، دار الكلمة، القاهرة، ط ١٩٩٩، ص ٣٩
- الرجوع السابق، ص ٣٦
- صلاح والي، الغواية، دار سماد الصباح، ط ١٩٩٢، ص ١١١، ١١٢
- ٤٩ صلاح والي، تجليات حرق الصناديق، ص ١١٢

المحور الثالث : الرواية

ترتيب الأبحاث في كل محور كنضع للترتيب الأهمى وفقاً لاسماء الباحثين

عناصر البناء في رواية "أميرة البدو"

لؤديب : محمد محمود جعفر

دراسة في الرؤية والفكر

أ.م. / طاهر عبد الحليم

إن العمل الإبداعي قد يجسد حلم المبدع في صنع واقع جديد ، متجاوزاً آفاق التخلف والركود التي لا يرى سواها في واقعه المكنن ، .. وقد يجسد الكاتب رفضه وإدراكه للواقع المتردي .. حين يقدم صورته المشوهة رغبة في إيقاظ الوعي ومواجهة الذات . وقد يهرب المبدع إلى دائرة الماضي مكاناً ، وزماناً ، وشخصيات ، وأحداثاً .. ليواجه الواقع في رؤية / إدنية / إسقاطية .. يؤدي فيها القناع الدور التأويلي التحفزي . وأميرة البدو للآديب - مهدي محمود جعفر- يمكن إدراجها في دائرة - الرواية القناع - .. وهذا اللون الروائي قد يكتنف بعض نماذجه الغموض ، ويقتحم أحياناً مناطق مجهولة ممتدة .. تلعب فيها الرؤى والأفكار الفلسفية دوراً رئيساً ، وقد يغزو الوجدان الفني .. ، وتسيطر الفكرة التجريدية على ديناميكية العناصر الفنية في البناء الروائي، أو يقع المبدع في سلبية السرد التاريخي التقريري المباشر ، .. وقد نجا - مهدي جعفر - في روليته الأولى - أميرة البدو - من هذه المزالق كلها ، فرواية - أميرة البدو - لم توغل في الرمز ، ولم تقدم أفكاراً فلسفية غامضة ، ولم تنجح إلى الغموض اللغز ، وإنما إكتفى - مهدي محمود جعفر- بتقديم الرموز القريبة التي يمكن للقارئ إدراك مدلولاتها في سهولة ويسر وهي أقرب إلى الحكاية الشعبية ذات الطابع الأسطوري التي تجسد الصراع بين جذور الواقع للتخلف وثمار التطور الحضاري في منطقة - الجزيرة العربية ودول الخليج * . ويتناول هذه الدراسة عدة معاور هي :

أولاً : منبع الرؤية ولحم القضايا التي تثيرها الرواية .

ثانياً : من عناصر البناء الفني .

ثالثاً : من سمات البناء الأسطوري .

وأخيراً : من للثالب اللغوية والفنية .

أولاً : مفهوم الرواية وأهم القضايا التي تثيرها الرواية

تتبع رؤية الكاتب هنا من منظور حضاري رافض للواقع المجذب ، ذي الملامح المتخلفة عن إيقاع العصر .. وعن ركاب التطور العالمي ، وعن التقنية الحديثة ، من خلال تشابك الأحداث والموقف مع ملامح الشخصيات أو الأمكنة في هذه الرواية التي يظن القارئ أنها من إيعاء عنوانها - المزاوغ - تكريس قيم البداوة ، وترفض التقاليد الحضارية الحديثة . إن السارد - المؤلف - هنا يقدم رؤيته الحضارية على لسان - أميرة البدو - الشخصية المحورية في الرواية . وفي تغاطب أولادها حين فاضت أرضهم بالذهب الأسود .. - صدقوني يا أولاد إن الله لم يخلق أرضاً عاقراً وأرضاً خصبة ولوداً ، ككل أرض في وقت ما - ولعظمت ما - في موعد محدد يفجر الله خورها ، يأمرها بأن تضع حملها ، وتكشف عن خباياها ، عن مكنوناتها وأسرارها . وفي موقف آخر تتضح رؤية الكاتب في النزوع إلى العرية .. والاستقلال ورفض التبعية أياً كانت .. فتقول أميرة البدو لأولادها الذين تتحمد أبائهم وأموالهم - أنتم الآن أصبحتم رجالاً .. وأصبحنا نملك ضيعة .. فلماذا توثقون أن تعملوا أجراء في ضياع ليس لكم فيها نصيب ؟ - من ثم تقول في مشهد آخر .. في ذبرة متعفزة .. واستفهام متعذر : - لماذا لا يأتي الناس من الضياع الأخرى للعمل في ضيعتنا ؟ ولماذا لا يرتادون أسواقنا ؟ ولماذا لا نكون منطقة جذب ؟ لماذا لا ص ٧٧

وأهم القضايا التي تثيرها الرواية من خلال تكامل العلاقات بين عناصر البناء الروائي ، لغة وشخصاً وأماكن وأحداثاً وموقف ، وليس من خلال الأفكار المجردة المباشرة :

(أ) الموازنة بين العالمين :

الواقع المتخلف الذي يرفضه الكاتب ، والواقع المتحضر الذي تتطور عبر فصول أحداثه ملامح الشخصيات ، ومعالج الأمكنة . ومن المفارقات المصيبة أن الكاتب كان أكثر اقتراباً من حبكة الفن الروائي .. في القسم الأول من روايته الذي تشكل في إطاره معالم الواقع للرفض ، . وحين عالج المؤلف أحداث الرواية في المرحلة الثانية ، كثرت التفاصيل التي تصف الخطط والمشاريع بعيداً عن التناول السري الإيحائي الراسخ .

ولنتأمل هذه الصورة الوقعية التي تقدمها "أميرة البدو" للواقع البدوي للجدب الذي أدبر- صغيرة مكنت ، حافية القدمين ، مهملة ، مثل أخواتي.. الأكبر مني ، والأحدث سنا تسوق إبلًا وماعز وغرافا ، نعلب الشياة والنوبق ، نضرب بغيامنا في أي مكان ، لا نتقيد بحدود أو بفواصل ، مكنا نحس بأننا نملك الفضاء والخلاء الكبير ، وفي الفيافي الواسعة ، والصحاري الممتدة ، لظفر الشيخ ، والزاد قليل . ص ٧ وأما صورة العالم الجديد .. فهي صورة مستعارة "مزيغة" ويقدمها الكتائب عبر حوار سريع مباشر بين أبناء البدوية حول مظاهر الحياة الحديثة ، ولكن أخلاصهم سعد يصدمهم حين يقول لهم : - "أنتم لا تهيدون غور الرعي والصيد والفلاحة ، ويمض الأعمال الدنيا التي كنتم تمارسونها في ضياع الفتوة وقارس ، والشيخ ، ليست للسائلة إذن بالسهولة التي تتصورونها " . فيأتي الرد جماعيا : ولم يحد الكتائب . من القائل لجسد للنطق للنادي الأجوف الذي يحكم تصرفات وسلوكيات هذه الفئة التي تعتمد على الأخر في كل شيء .. يقولون : " بالمال كل شيء يصبح ممكنا ، الفتوة بماله سفر الرجال العمر لخدمة ضيعة وتحديثها ، والشيخ بماله سفر البيض لخدمة ضيعة وتحديثها وقارس أيضا - ونحن بالمال .. نستطيع أن نجعل برجال من مصر إن شئت ، ومن الهند ، ومن الشام ، ومن اليمن ، ومن أي مكان في العالم " ص ١٠٢ . وهذه المناورة تلك الكثير من رموز الرواية ، فالرجال العمر ، لا تغفل دلائلهم : فهم الروس ، والفتوة مو : حاكم المراق ، ومن على شاكلته ، والرجال البيض هم : الأميرحكان ، والإنجليز ، والشيخ يرمز إلى دول الخليج .. بصفة عامة وإلى المجتمع السعودي على وجه الخصوص .

(ب) إدانة الواقع الجديد " المزيف " :

لأنه بدأ حكما بصور السارد للذلف ، باغتصاب البدوية - الصغيرة الفقيرة الحسنة ، أميرة البدو ، بعد ذلك .. وفي تقديم هذه الصورة المشوّهة الصامتة - رفض من الكتائب الجديد الذي يجلب معه الشرور .. ويسلب الحرية ، ويحكرس التبعية ، ويقضي على شرف الانتماء ، ويشوه معالم الهوية . وعلى لسان بدوية - الراوية - يرد هذا الاعتراف للدمر .. بالواقع المأزق للهن أمام الفتوة للفتصب : (ما كان لأقارب من البدو أن ينتقموا لشرفي من الفتوة ، ولا حتى بقادريين على البوح ، فيه طويلة ،

وضرباته عنيفة لم يتجاوز ترميم الحلق . وتستدعي بدوية ذكورتها ، وهي تبحث عن الكنز الذي حلمت به ، ولا تدري لماذا تذكرت الفتوة وهو يناديها : - يا أجمل مهرة عربية .. فتفتح بغمظ وتقول : - يا أتن فارس عربي - ويدت لها صوته .. فبصقت ، أراحها البصاق الذي ملأ وجهه ، تمت لو تقيده بأغلال من حديد ، وتنزع شاربته الكت شعرة شعرة ، تجلده بالسوط على وجهه وعلى مؤخرته - ص ٧٤ .

(ج) البكاء على زمن القوة العائم - واليه الذي اندثر :

وذلك بموت - بدوي - الزعيم القوي المادل الجسور ، وهكذا كان الزمان العربي في سالف أيامه ، وصفات بدوي وملاح شخصيته تعد معادلا موضوعيا للزمان العربي في عصور الجدد .. وهي مزيج من الأسطورة والخيال الشعبي ، وهي تذكرنا بما يرويهِ رواة السير والملاحم الشعبية ، عن أبي زيد الهلالي ، والظاهر بيبرس ، وسيف الدين ذي القرن ، وهذه للملاح والصفات تجسد نزعة التمويض . والتباهي بالقوة للتوهمة التي فقدت على المستوى الفردي والجمعي ، والقومي ، ولشخصية بدوي بعد آخر مرفوض : (مكان عارفا بدروب الصحراء ، ومالكها الوعرة ، يعرف الجبال والتلال والوديان ، ويعتفي الأكر ، يعرف السرايب والجهور ، يعرف سفلى الأسود والذئاب ، وجمور الأفاعي والجهذان ..) وعلى الرغم من اكتشاف حقيقته بعد ذلك فإن صورته ظلت حكما م . (مكان مقصدا لمكمل مظلوم ، يأتي بحق المظلوم ولو من حنك السبع ، يوزع أمنان الذئبق والمسل والتمر التي تأتيه من الضياع على الأراذل والفقراء والمساكين ، وعابري السبيل ، وهبه الله بسطة في الجسم وعافية تهد جهلا ، قالوا : إن الأسود تهابه وتحفل منه إذا مر على مقربة منها .. والأفاعي ترتد إلى جهورها مذعورة .. إيه : مكانت أيام ..) ص ٣٧ .

ثانيا : عناصر البناء الفني :

(١) الزمان .. والمكان أو " الزمكانية " :

لم يعدد الكتائب زمن الرواية .. وإنما ترك للأحداث والمواقف ، وملاح المكان وسلوك الشخصيات ، مهمة تحديد العقبة الزمنية للرواية وهي مرحلة التطور الحضاري التي مرت بها الجزيرة العربية أو بادية العرب وخاصة بعد تدفق النفط في هذه المنطقة من العالم ، وفي الحكوات

والسمودية بشكل خاص .. وتذوق أثر التفاعل الاقتصادي عالميا بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣م .. ولكن الكاتب لم يحدد الزمن صراحة ، وترك المؤلف والأحداث تملأ عن ذلك ، وهو يحاول أن يهصر الرمز في معالجة أحداث غزو العراق للكويت. وقد ساعدت اللامع السكانية على حصر وتحديد زمن الأحداث فبدلية الرواية تحدد طبيعة الزمان ، وتشكل المكان في مرحلة ما قبل التحول الحضاري ، ومن تتبع أحداث الرواية . وتأمل مقوسها السكانية ندرك أن المكان تحمكه عدة دلالات ، حيث تلمح وجهين متباينين للمكان صورة للرحلة الزمنية ، وظروف التحول .. الوجه البدوي، والوجه الحضري ، ولكل معالته وملابساته وانعكاساته على سلوك الشخصيات.

والمكان في انتمائه وتقسيماته للربط بالشخصيات نراه مفتتا مقسما إلى أقسام متناثرة يربح دلالة التمزق والانقسام والصراع في المنطقة .. حيث نفسر في ضوء هذا التمزق أسرار التخلّف الحضاري للدمر .. فالمكان تنازعه هذه الضيقات للتصارع .. ودلالة اللفظ تحمل معنى الضياع ضيعة الفتوة .. ضيعة فارس .. ضيعة الشيخ. ضيعة بدوي - ضيعة الأبيض .. ضيعة بدوية ولبناتها. إلخ) . ويصف المؤلف للمكان حسب التقسيم الذي يشكل الصراع ، ويظهر الأزمات ، ويفسر التباين والتعدد حتى يربأ لبناء البيت الواحد والام الواحدة . يقول مصورا جولة بدوية في المكان وشورا إلى سمة التفرق والتشتت حتى في ملامح المكان ، (وذات أسهل ، امتلأت جودها ، وراحت تتفقد أموال الضيعة ، واسترعى لفتها أن الضيعة عبارة عن ثلاثة شوارع متوازية ، شارع بمحاذاة ضيعة الفتوة ، يسكنه أهلها من الفتوة ، والشارع الآخر بامتداد البهر يسكنه أهلها من فارس ، والشارع الثالث بمحاذاة ضيعة الشيخ يسكنه أهلها من الشيخ) . أهلها من الفتوة سموا بيوتهم على الطريقة التي يصمم بها الفتوة بيوت ضيعة ، وأهلها من فارس قلدا للساكن التي في ضيعة فارس ، وأهلها من الشيخ لبنتوا منازلهم بنفس الطريقة الشيخ" ص ٦٢ .

(ب) الشخصيات والرموز المأثمة وانعكاسات التحول ،

إن الشخصية - في العمل الروائي - كما يرى النقاد - مركب إنساني مجتمعي ، يحكمه اتساق ليس متجانسا بالضرورة عضوي

ويشتمل وثقافى شامل ، فتتضمن تحت المستوى للامحج للشكليات والنفسية والبيئية الجسدية والتنوعية ، وتتضمن تحت البنى مجمل العناصر المكانية والتاريخية والانتماء القومى والمرقى ، وما إلى ذلك ، ويشمل الثقافي ككل البنى التي ينطبق عليها مفهوم ما فوق المستوى ، والتكوين الثقافي .. كذلك يحنى ككامل كتلت القيم والمعارف والمبادئ والتقاليد والأعراف التي تلعب الشخصية بمقادير مختلفة ، ودراية الشخصية الروائية من لعم الوسائط الرامية إلى إشاعة العالم الذي تتناوله الرواية ، وقد امتلأت الثقافة الإنسانية بشخصيات روائية عظيمة - يمكن أن يكون ككل منها تكثيفا وتقديما محسوسا ، واختزالا لعدد كبير من الأفكار والمفاهيم والقيم والولائف وغير ذلك مثل - راسكولنيكوف - في الجريمة والعقاب - وديمترى وإيفان والبرشا في - الأغوة كرامازوف - ولانا ككارنيغا ، وناتاشا روستوف وبيزونوف في - العرب والسلام - والأب - جوريو - لبلزك ، و - ليمانوفسكى - لفلوير - وغيرهم ، (انظر ، فصول عدد ٤) ١٩٧٧ م .

ولمودة البدو تعرك خيوط أحداثها الشخصيات ، وتتجول داخل الزمان والمكان ولها حضور في أجواء الرواية كلها ولها الأثر الأكبر في تشكيل عدائها حتى كأن الأمر يبدو كما تقول - فرجينيا وولف - : أن الشكل الروائي قد خلق من أجل التمييز عن الشخصية ، وليس للتمييز بالمقائد أو التقنى بل سجاد الإمبراطورية . - والشخصية المعنوية في هذه الرواية وشخصية - بدوية - وهي كما يقول د / حسين على محمد .. شخصية مركزية تدور حولها أحداث الرواية من خلال علاقتها للشابكة بالمحيطين بها .. ولضيقها ونجح الكتاب في تطوير ملامح هذه الشخصية .. وهي ترمز للقلق وعدم الاستقرار . وهذا القلق الذي شكل عالم - امرأة البدو - تعسده البداية للأساقية التي تعسدت في اغتصاب الفتوة لها وانسحاقها أمامه ، - وفي النهاية - التي تصور اغتصاب الوطن كله ، أو مشهد للولمة ، التي نسجها الشيخ عندما .. مع الرجل الأبيض ، ولتأمل هذه اللوحة / الفتاة : - وغلت الضيعة من سكانها ووافديها ، ولم يبق إلا الفتوة وزجالة ، يسرقون وينهبون ويحملون ما يستلمحون حمله .. - مضمورة كانت تهرى في اتجاه ضيعة الشيخ لتجده في انتظارها على الحدود فاردا ذراعيه ، ترقى في حضنه ، وتروح في نوبة بكاء هستيرية ، بينما هيناه شاختان تنظران للرجل الأبيض - ص (١٥٥ - ١٥٦) . وبين

البدئية القهرية والنهاية التأسيسية .. تتشكل ملامح شخصية أميرة البدو فهي بعد أن كانت مقهورة مع الفتوة ، تصب فارس ، وهو حكما يقول وإقامها في اللاوصى .. لحظة للقرار : (فارس غير من أحتمي به من غير الفتوة ، وعامم فارس يهويون الفضاء في خياله ، ويقاتلون من ضربة الفتوة ..) ولكنها لم تشمر بالأمان في حضن فارس ، لأن الشيخ أفتى بأن زواجها منه باطل ، وكان الصاقعة نزلت للحكمة على قلبها ، وكان مستورها أصابتها ، وراحت تنبش بأنظفها في جسدها وتقطع شعرها وتصرخ .. - وذلك لأن زواج الهبة في الفقه السنن باطل .. وعند الشيعة .. الذين ينتمي إليهم ، فارس ، زواج صحيح ، وهذه مبررات غريبة وخلافات جوهرية بين الشيعة ، وبين أهل السنة وخاصة - السلفيين - وكان على المؤلف أن يدبر حوازا مقنعا بين طرفي القضية ، لأنها أصعب وأدق من هذه اللحظة العارضة .

وقد أشار المؤلف إلى هذا الخلاف الفهمي والجهوي ، في سياق اعتراض الشيخ على بدوية جون استلمت الأمانة بينهما ، بعد أن شاهدا تهنئ سورا وتمتلك ساجا ، حيث يقول الشيخ : - اتقيمين لأولاد فارس مسجدا فوهمون فيه ألنا غير أفتنا ويؤدون صلاة غير صلاتنا ؟ ص ١٢٥ .

ويؤكد لها الشيخ - متهما .. وهي تقر بما يقول صامتة : - أنسابين أولادك غير الشرعيين من الفتوة بأولادي ؟ .. وطريقة لقاء بدوية بالشيخ .. مهما كانت البروتة تخالف الأعراف والتقاليد البدوية ، حتى لو كانت هذه الأسماء رموزا لأملكن وأحداث ، فلا بد أن يكون الكتاب علما بكل تفاصيل البيئة التي ينسج مكونات عمله من مشاهداته لا يجري فيها من وقائع ومكابدات . ويمكن رصد معالم شخصية : أميرة البدو - في هذه اللقطات التي أبرزها - مهدي جعفر - في دقة وعناية .. مصورا مراحل تطور الشخصية .

(أ) مرحلة القرار والتوتر والقلق ، في ظل الفتوة التأسيسية المستجدة .

(ب) مرحلة الرغبة في الاستقلال .. وحلم النوح ..

ولم تفت الأبناء . وذلك بعد تجربتها مع الفتوة ، وفارس ، والشيخ . وهذا العلم الذي يمانق الواقع يقدمه الكتاب في صورة مونولوج - تعاوي فيه بدوية ذاتها . وتبدأ بهذا التساؤل : - هل يمكن أن يلتقي فارس والفتوة والشيخ ؟ إذا كان هذا يبدو هاشر المستحيلات .. فلماذا لا أمانق الاستحيل ؟! . الواقع يقول : - أن بين وبين كل واحد منهم لحظة انصهار

واستزاج ، ذاب الجسد في الجسد والروح في الروح ، واغتلط الدم بالدم ، وأنجبت من ثلاثهم أولادا ، فثمة قاسم مشترك بين هؤلاء الأولاد - أنا القاسم المشترك الأعظم - . ص ٦٤

(د) مرحلة التحول وتجسيد الصراع من طريق الموقف ،

والالتحام بمظاهر الطبيعة التي تشارك في صنع الحدث ، وتجسد حالة النفس انقباضا وانقباضا - تماؤزا وتشاؤما ، انكسارا وازدهارا ، .. واللوحات الأسلوبية التالية تشكل هذا الصراع .. وذلك التحول الذي يعلم ويحس في إحالة الضيعة القاحلة إلى جنة خضراء مزدهرة الهواء ساخن يلسع وجهها ، ومبت ضياء ، رياح معملة برمال ناعمة تسد حلقتي أنفها ، أغلقت فمها على صرخة لا تستطیع أن تطلقها .. الخ ويجيد المؤلف في تصوير هذا المشهد الكوني الذي يجسد الصراع ومحاولة اجتياز أزمة الواقع المهدب . وبعد أن تتمرد على ميراث أبيها بدوي الكبير - الذي بدد ميراثها بعد أن وجدت نفسها وحيدة في منتصف الدائرة المظلمة التي أحكمها حولها الفتوة وقارس والشيوخ . وهي تدور في فراغ الدائرة الكبير ، ككل يشدما إليه ، .. بعد هذا الصراع - يقدم المؤلف .. لوحة أسلوبية ، تجسد مرحلة التوازن والاستقرار واستقلال القرار . بعد أن عثرت على الكنز - عند البيت القديم .

كانت الرياح قد هدأت ، والرمال سكنت ، وتساقط المطر رذاذا خفيفا ونشر القمر ضوئه الهادي في الضيعة ، وغسلت السماء الضيعة والأحرار .. (انظر الرواية ص ٦٦ - ٦٩) . وقد استطاع - مجدي جعفر - أن يربط الشخصيات كلها بمراحل تطور شخصية بدوية ، فلا تستقل شخصية من شخصيات الرواية بسمات تنأى عن عالم بدوية . فالفتوة قلس وظالم ومفتصب - وأنتن فارس عريس - كلما وصفته بدوية - وبده قوية ، تهوى على قنا من يقف في طريق أحلامه فيشر صمعا ، يثقا عيني من يتلصص عليه ، ويهز لسان من ينتقده . وقارس قين الفتوة ، وينده في لزامة ، منافسه اللدود ، وإنقاذه لأمية البدو من الفرق بداية مرحلة التحول والتواجد الفاعل على مسرح الأحداث ، والتضبط للقضاء على - الفتوة - وفي هذا إشارة إلى الواقع السياسي والصراع الداسي الذي استمر بين العراق وإيران عدة سنوات ، وكان لهذا الصراع الآثار المدمرة التي زلزلت للمنطقة كلها ، .. وإنقاذ فارس لها - لم يكن إلا بدافع من الرغبة في الاستيلاء عليها والمكيد للفتوة ، يقول أحد تابعيه مجسدا هذا الواقع

: - امرأة جميلة يا مولاي ، وتمكره الفتوة ، لذا لا نستعملها ونجعلها خنجرنا نغمده في قلبه ، أو نجعلها سلاحا ندخره ربما نحتاجه في قادم الأيام- انظر الرواية ص (١٥ - ١٧) وشخصية - الشيخ - وملاحها ، ومشاركتهما في الأحداث .. لا تفصل عن عالم - أميرة البدو - فالشيخ يرمز إلى الحكمة والاعتدال، والعدل ، وذكريات الشيخ تمثل تاريخا محدد للعالم ، وهي في ظل هذا الواقع مرآة تفسر الأحداث ، ومن هذه الأحداث - مقتل بدوي - وهو له تأويلات وتفسيرات ، فهو لم يمت ميتة طبيعية ، ولكن الفتوة وفارس دبرا له مؤامرة ، في ليل بهيم أسود حالك ، وغدرا به ، وأجهزا عليه .. والشيخ لا يخفى قلقه من أولاد فارس ، فدوما يقول لبدوية - المرق دساس - والولد لأبيه.

وشكرون - الطبيب الشعبي - له دوره المؤثر في حياة الشيخ الخاصة اللاحقة .. وهذه الحياة مرتبطة بعلاقاته الزوجية مع - بدوية - الشابة المهرة المريية الحسناء - .. وهي - امرأة عفيفة ، طاغية الأنوثة والجمال ، ذات ملاحمة ودلال ، ويمد حوله في بين الشيخ وشكرون - يصف شكرون أميرة البدو - وصفا فنيا ، مازجا بينها وبين المايحة الجميلة الوضيئة نسيم البحر بسمتها ، تغريد الكروان ضحكاتها ، حورية من الجنة ، شعرها كالكحل سواده ، وثغرها خاتم سليمان ، صوته مزمار داود ، عنقها عنق الفزلان ، عودها عود البان ، شامخة كالكثلة - ويعقب الشيخ في سعادة ومجور ومداعبة : - لعنة الله عليك يا شكرون .. أكباد أشم أريج أنوثتها - ص ٥٠ .

(ج) الحوار والحوار موره الفند في هذه الرواية ،

وقد التزم الكاتب هنا باللقاة القصص - في جميع المشاهد الحوارية ، وعلى لسان كل الشخصيات ، وهذه ميزة - حيث لم يتكلف الجمل الحوارية ، ولم يسهب في الألفاظ ، ولم يقع في أسر الأساليب الإنشائية ، ولأن مناخ الرواية ، تتمركز في فضائه الشفوي - البدوية - والطقوس المريية ، لم نجد القصص غريبة في سياق الحوار .. ومن أدق المشاهد الحوارية ، ما دلو بين سمد وأمه أميرة البدو ، .. والمشهد يفجر مفاجأة مذهلة ، ويجسد مفارقة عجيبة ، تزيج الستار عن حقيقة شخصية بدوي ، الذي كان - عميلا للإنجليز - يرسلهم .. ويخطط معهم ، ولكن - بدوية ، تكتم هذه الحقيقة ، حتى لا تشوه صورته في ذاكرة الأحفاد .. ويأقن الفئات والطبقات .. قال سمد لأمه .. وهم يستمدون للاحتفال بزعيم البدو

(بدوي) :

- كانت أتابع العفر في الضيعة ، ووجد عامل هذا الكتاب

- وماذا فيه ؟

- فيه ما لا يسر !

- أوقعت قلبي ! ، اقرأ علي ما فيه ..

- مجموعة رسائل ومكتاتيب ..

- إذن ؟

- لبدوي ؟

- بدوي ؟

- نعم

- ومن كان يرسله ؟

- الإنجليز !!

- الإنجليز !!

- نعم .. نعم يا أم .. كان عنها لهم .. وكان ..

أشاحت بدوي ، وقالت وهي لا تريد أن تصدق ..

- لا .. لا أريد أن أسمع .. أرجوك يا سعد أكتبكم هذا الخبر .. ومن قرأه الذي أعطاه إيالك ؟

- من حسن الحظ أن العامل لا يعرف القراءة والمكتاتيب ، ولسانه ليس مكسائنا ..

- حمدا لله . أحرق هذا الكتاب يا سعد .. من فضلك أحرقه . وأتعمل سعد فيه النار .

ويحدد الكاتب موقفه ورؤيته من هذه الشخصية الأزدواجية التي ترمز لأزدواج الواقع العربي وانفصامه ، ونراه يدين هذه الشخصية عبر هذا الشهد الفني الذي يرسمه في حضور "أميرة البدو" وكأنها تعان وتعيش الواقع نفسه ، فهي تدن بدوي . بينها وبين نفسها .. ولكنها على المستوى الجهادي تستمر في لمبة الفداغ .. وهم الزعامات .. (نظرت بدوي إلى النار .. حملت فيها ، فلذا بها كأنها ترى بدوي يخرج من صفحات الكتاب ، وتحاصره النار ، وتمسك به ، ويشعل !!)

(هـ) الوصف والوعي بمعالم وطقوس البيئة التي تتحرك في فضاءها

أحداث الرواية .. وتبدو معالم وطقوس البيئة في هذه الرواية غريبة وغير مألوفة للمتلقى المعاصر ، فالمكان ، هو البادية .. والأشخاص من

البدو .. والعادات والتقاليد بدوية ، ومن هذه العادات كثرة الزواج والطلاق ، وتعدد الزوجات ، فالفتوة "مزوج - وزير نساء ، وكذلك فارس ، وحتى الشيخ الوقور المهيب .. يصغى ويتلهف ويسيل لعابه حينما يصف له "شكرون" معاشن بدوية .. ، وبدوية نفسها .. تنتقل من زوج إلى زوج آخر ، وتنجب الكثيرين ، ولا يقلل هذا من شأنها . ويتجسد الوعي بمعالم وملقوس البيئـة في هذه المـعاوـرة بين الشيخ وشكرون حيث أشار شكرون على الشيخ بأن يغير عتبة بابه .. فهنا المناخ الأسلوبي متجانس مع الوسط البيئي ، ولكن المكاتب يأتي بمصطلح غريب ليس متداولاً في البيئـة البدوية : (نحيل التي انحدرت من فرع صغير إلى المعاش) يقول شكرون : "أرى سيدى أن تغير عتبة دارك وتمتلي فرصة جديدة ، فقال الشيخ ضاحكاً : إذن يجب أن نحيل فرصة من الأفراس الأربعة إلى المعاش"١١ . قال شكرون : نعم .. كنا فيما مضى نحيل التي انحدرت من فرع صغير إلى المعاش .. فكان أهلها يفرحون بأموال يأخذونها ، ودورا يقيمون فيها ، أما هذه المرة فالأربعة ينتمين إلى جنود عميقة وألفاظ كبيرة لا ينقصهم المال ولا يموزم الجاه ولا الحسب .. " ص ٤٢ . والرواية تتضمن كثيراً من مشاهد الوصف الذي يصور عادات الطعام والشراب ، والزواج ، والصراع حسب تصور البدو .. وهناك بعض المشاهد التي لم يتقن المؤلف تقديمها وذلك لأنه لا يكتب رواية تسجيلية وهو كذلك لم يغير حياة البداوة ولم يدرك تفاصيلها الكاملة ، وإنما يكتب بالإشارات .

ولنأخذ بعض المعالم الشاهدة على البيئـة ولنتأمل وصف المكاتب لمجلس الطعام في البيئـة البدوية . يقول وما مكاد ينتهي للرجال من الطعام حتى جاء الخدم بالأباريق النحاسية المملوءة بالماء والطبوت الفارغة ، يصب الخادم للاء عل يد سيده فيفسلها ويغسل فمه ثلاثاً ، وينفض يده فيتملأير ما تبقى عليها من رذاذ الماء ، ويمسح فمه بحكم جلبابه ، وهو ينفض لاهجا بحمد الشيخ وداعيا الله بأن يوسع في رزقه ، ويحمل ديوانه (عامرا ، وريثما يفرغون من تناول الطعام يأتي الخادم بأطباق الفاكهة ، فيأكلون ، ويحمل الخادم إبريق القهوة ويملأ الفناجين ، ويأتي الشمرء والداحون والنشدين والمفنون وضاربو الدفوف وعازفو العود .. ولكن الشيخ بدا مشغولاً .. ص ٢٠

يحاول الحكاتب في هذه الرواية أن يجعل اللغة مؤنثية للحدث ، مصورة للشخصية ، متجانسة مع طقوس المكان وهو لا يلجأ إلى التذكير اللغوي ، ولا يقع في مزلق الإطناب إلا في مواطن قليلة وخاصة في الجزء الثاني من الرواية . ، والأسلوب العربي يتسم بحدّة مستويات في توصيل المعنى . (الإيجاز أو الإشارة ، وللساواة ، والتثنية) ولأسلوب الأديب مجدى جعفر . يحاول أن يتحرك في دائرة .. للساواة : أي عدم الإسهاب ، ولكنه يستبد به الإسهاب أحياناً ، ويغريه الموقف فتهبط ، يفصل ويشرح وخاصة في سياق تصوير الشاهد المأساوية أو تصوير اللقائن الأثوية ، وللافتق التي يستعمل فيها الرجل قلب المرأة وجسدها.. وهناك عدة سمات ومعالج أسلوبية .. ومنها :

(١) تتكلم الأفعال والجمال في سياق الصورة الوسطى ، والمواقف :

ومنها ، ومن ذلك قول الحكاتب في سياق المؤانسة بين موقفي الفتوة وفارس من بدوية وهي تسارع حياتها مع الفتوة وحياتها مع فارس وما تركه الفتوة من أثر سيمى ، لوث سمعتها ، وسرع شرفها في الوحل ، خان وغدر ، أما فارس فنقد وأحيا ، أعاد الثقة ، وحنا وطيب ودلوى ، .. ص ٣٧ . وفي سياق آخر يقول على لسان الشيخ محدثاً بدوية - زوجته يحلمونها على القطة التي سيهزم بها الفتوة .. لأن - العرب خدعة - ، وتلعب الأفعال والجمال يومى إلى شدة انفعال الشيخ ولتبعه الفاعل مع الأحداث ، لو هكذا يتمنى على وجه السرعة أن يتحقق ما يرغب وما يحلم إليه : (قبل أن يلطم الليل أستلزه ، ستهطل بعض فرساننا إلى ضيعة الفتوة من حدوده مع فارس - يعرفون زروعها ، يهيمون بيوتها ، يغسلون ماصراً وأبلا ، يسرقون سلاحها ، يقتلون فرساننا نالعين مطمئنون أن الضيعة آمنة) ..

(٢) التفكير بأسلوب القرائن في معالجة الجمال والاعتماد :

وهذا التأثير ينبس عن ارتباط الحكاتب بقرائه الدينى ارتباطاً وجدانياً يدفعه إلى الشعور بالانتماء إلى ذلك التراث وفي ذروته القرآن الكريم ومن هذه الأساليب التي تأثر فيها - مجدى محمود جعفر - بالبيان القرآني قوله - سكتك بخبرها قبل أن يرتد إليك طرفك - وفي ذلك تأثر بالنص

القرآني في سورة النحل ، وهو له في سياق تصوير قلق بدويته وميولها والطبيعية الكونية تجسد هذه المحورة للفرقة - والتفت الساق بالساق ، وأحست بأنه يوم المساق ، وفي ذلك لفتباس من النص القرآني ، وتناص مع ألقاطه ودلالاته في سورة القياس في معرض التصوير القرآني ليوم القيامة حيث يقول سبحانه : - والتفت الساق بالساق ، إلى ريك يومئذ المساق - آية ٢٩٠ ، سورة القياس . ويقول - مهدي محمود - جعفر متأثرا بالنص القرآني في سورة الحج - ككل أرض في وقت ما - في موعد معد يفجر الله خيرها - يأسرها أن تضع حملها .. تكشف عن خيالها - . وسباق التناس منا يختلف عن أجواء النص القرآني ، لأن الآية في سورة الحج تصور مول يوم القيامة ، ولكن الرواية تصور خصوصية الأرض وتفجر خيراتها وثمارها وقت الحصاد ، أو ساعة تفجر - آبار البترول - .

(٣) توظيف الحلم في تقديم الرواية وتجسده الموقف ،

ومذا التوظيف الفني للحلم قدمه المؤلف في أكثر من مشهد - ليجسد الموقف الأسطوري الذي يومن إليه كثيرا ، ومن ذلك ما رآته بدويته - فيما يراه النائم ، أولادها يجرون بشكل عزة وقوة في ثلاثة اتجاهات ، ورث الفتوة وفارس والشيخ يشككون حولها دلالة مغلقة .. الخ وهنا انتقل إلى عالم الأحلام ، حيث تظهر شخصية بدوي في الحلم ، وغدا من شخصيات الرواية الرئيسية ، حلم جسده رغبات بدويته وأحواها إلى اكتشاف الجذور وتجاوز محنة الواقع ، واستشراف أفاق المستقبل الجديد . ويلجأ الكاتب إلى - تيار الوصي - ليكشف عن ملامح الماضي الذي عاشته بدويته ، : - وراحت تضغط على الذائكرة ، تهد نفسها صغيرة تتمتر في خملواتها ، تمسك بهيل جلباب لها - .

(٤) توظيف التراث الشعبي والأمثلة الشعبية في إبراز كل من الموقف ،

وإضائة الحوار الذي دار بين الشيخ ووجيه ضيعة الأبيض ، وفي سياقات أخرى متعددة في فصول الرواية ، ومن ذلك إبراز الأمثلة الأتية لماذا نقدر البلاء قبل وقوعه - ، طريق الألف مهل يبدأ بمخلوطة - ، ، وأجود الثرات الشمي تشوع في مشاهد ومواقف متعددة ، ومن ذلك ما حدث عقب اكتشاف بدويته جانب - العمالة في شخصية بدوي ، ففرغت وأرادت أن

يخلل في ذمكرة الأمة بطلا شعبيا مثل - عنتر بن شداد - وأبي زيد الهلالي سلامة - وابن خضرة الشريفة ، وابن زبيبة ، - وهوايز التراث الشعبي التراث الديني ، فقد جعل الشعراء (بدوي) كالمسيح يبرئ الأكمه والأبرص ، وينطق الأخرس ، ويسمع الأصم ، . أعطوه زمير داود وصوته ، وعلم سليمان .

وكل هذه مبالغات في إضفاء المظلمة والهيبة على هذه الشخصية التي صنعها الوهم ، وفي ذلك إجماع بالسفوية من الواقع ، ومن التصور الولعم للزعم الذي استقر في أذهان عامة الناس تجاه هذه الشخصية . ومن السمات الأسلوبية والفنية التي لم تكثر في أسلوب الكتاب : التناس مع الأعمال الفنية الأخرى ، وكذلك الإيماء في بعض المصبرات والموقف إلى الخلاف للنهي بين السنة والشيعية - وللؤلف كذلك لم ينس أنه يدرس علم الرياضيات .. فتأثر في صياغته ببعض المصطلحات والفردات الرياضية مثل الفترة ، وغيرها من المفردات العلمية وكذلك المصبرات البيانية إذ يقول : جملة من نفسها مركزا للدائرة : شكل أولادها منعنا ، ، ثم يقول : - تجاوزت العلامات الخضراء والصفراء والحمراء ، انتقلت من النظرة للرسمية لها - ص ١٣٦ ، وقوله : - لفت مائة وثلاثين درجة - ص ٤٠

وأبدا : من الخطاب اللغوية والفنية ،

يعاود الكتاب أن يقدم رؤية فاضحة وشكلا متسقا صحيحا في لغته ، وعناصره الفنية ، وقد وفق إلى ذلك جهد استطاعته ، وبدافع من طموحه ، ولحسن هنالك عدة ملاحظات لغوية وفنية .. قد ورد بعضها في سياق الدراسة .. ومنها :

(أ) عدم الدقة في استخدام بعض الألفاظ مثل إيراد كلمة - وأيا - في سياق الإشادة بالفخريات التي تجود بها ضيعة الفتوة .. حيث يقول : - ونعمل ما يحسن لعاجتنا شهرا ، ونعمل دقيقتا وخبرنا طريا ، وعسلا وتمرا ، - وفاكهة وأيا - - - والأب خاص بفناء الحيوانات .. وليس طعاما للإنسان .

(ب) في الرواية أخطاء نحوية . وأمل أن يتنبه الكاتب . وأن لا يقع في مثل هذه التجاوزات اللغوية لأن الأسلوب هو الرجل ، وشاهد صحة الأسلوب هو صحة الإعراب .. وسلامة الاشتقاق ، وصحة التأليف والتركيب ، ومن الأخطاء التي وردت في النص المكتوب : قول الكاتب :

ككنت أسير وعيني زانفتان .. والصواب وعيني زانفتان ، وقوله : أصبحت ككأنى شئ مهملاً . ص ١٥ . والصواب : ككأنى شئ مهملاً ، وقوله : فخشيت أن يكيدا لى ، ويدبران لى أمرا فى الخفاء ، ويطمعان فى .. . والصواب : (فخشيت أن يكيدا لى ، ويدبران لى أمرا فى الخفاء ، ويطمعان فى ضيمتى) ..

(ج) طريقة لقاء بدوية بالشيخ تغالف الأعراف والتقاليد السائدة فى بيئة البدو ، وفى ذلك عدم خبرة الكاتب الكاملة بالتقاليد البدوية ، . (د) هناك عدة قضايا .. تركها الكاتب مهمة غامضة ، وكانت تحتاج إلى إضاءة فى ثنايا أحداث الرواية وعلى لسان شخصياتها مثل قضية زواج الهبة والغلاف بين السنّة والشيعة .. وبعد ، فإن الأديب مجدى جعفر من الأدباء الشباب الذين يعدون بالكثير فى ميدان القصة القصيرة ، وفى ميدان الإبداع الروائى ، وهو فى مجال القصص لكثير إحكاما وتجييدا لفن القصة القصيرة ، وفى مجال الرواية يقدم عمله الأول : أميرة البدو . وهو عمل جهد للغاية يروج بما يمتثل فى صدر صاحبه من قضايا وأفاق ورؤى لا تنفصل عن الواقع بكل أبعاده وتنوعاته وطموحاته وهو موجهة لافتة تفتح ذراعيها لاستقبال الحياة الأدبية بكل ما تموج به من تيارات ورؤى وأشكال فنية جديدة

مقاربات وصفية لآثار روايات مصرية

قاسم محمد علي

تقديم -

قبل أن يطلق د. جابر عصفور مقولته عن أن الزمن الراهن هو زمن الرواية، وأن الرواية أصبحت هي دهيون المررب، فكانت الرواية في رواج، وإلا ما تبنى هذه المقولة، ويمدحها زائد هذا الرواج وتضاعف أضعافاً مضاعفة مثلما تضاعفت أعداد من يقرأون الروايات ومن ينتقدونها. ولم يقف الأمر عند حدود الحكم، وإنما تعداه إلى الكشف أيضاً، فقد تواصلت مسيرة تطور الرواية وتقاطعت مع غيرها من الأجناس الأدبية والفنية فأخذت عنها ما يدعمها ويقويها، واستمرت تبحث عن ينابيع جديدة تنهل منها ما يجعلها قادرة على مولكبة العصر وتجاوزه، كما هي بعض الحالات، وفي هذا الاتجاه ظهرت الروايات الحديثة وما بعد الحديثة مثلما شاع.. بتفاوتات مفهومية ومهارية - النقد الروائي التطبيقي المهتم بالبناء والتفكيك وغيرها من النظريات النقدية الغربية.

وعلى الرغم من تبادل أعمال النفي والإقصاء بين التيارات والمدارس الأدبية التي انتظمت الروايات المصرية، إلا أن تياراً بعينه - أو مدرسة أدبية بذاتها - لم ينجح لمقود في إزاحة غيره، فعل التواجد محل النفي والتجاوز محل الإقصاء، وإن على غير توافق ورضا.

وقد قدم هذه الورقة مقارنة انتقادية لثلاث روايات مصرية حديثة الصدور تعطي المثال على ما تقدم، وهذه الروايات هي: (قبس من وجه الروح - بهي الدين عوض - ٢٠٠٦م)، (جس المالح - أحمد سامي خاطر - ٢٠٠٦م)، (أيام سمان - أيام عجاف - إبراهيم صالح - ٢٠٠٤م). وقد اخترنا لهذه المقارنة المنهج الوصفي لما يوفره من حرية في اختيار زوايا تناول، ومرونة في أساليب العرض، ويسر عند التلقي.

وما تزال رومانتيكية الرواد الأول تحتك شعاعه المظور

قراءة في رواية (قهر من وجه الروم)

لنجم المير عوف

هاشم فرد في أسرة مجتمعة على التقوى ولا تسلك سوى لسالك العميدة. أبوه أبو العز وأمه نعمات ، وله أختان: عزيزة وصفيّة وشقيقتان هما: سالم وشهاب. وثمة صديق ينهج نفس النهج يلقب بالشيخ إدريس. وله أيضا حبيبة يهيم شغفا بها ، هي ضحى. وشغفه بها هو شغف المحب العف البعيد عن ككل مآثم.

تبدأ الرواية بمشهد رومانتيكي خالص يجمع ما بين هاشم وضحى، بعدما كشف القمر عن وجه ضحى القمري وصار القمران في لون البهاء ، ويظل هو مشدودا إلى عينيها المسافرين في بحر من للعاني الجميلة، ومن هذا البحر تسحب ضحى عينيها إذ تعاوزه لقرنو إلى موج النهر للتألق بالضياع^(٧). وتمد بصرها إلى اللوح للمسافر في سكونية ومدوّ ، فيما يلتصق بها هاشم ويسايرها وهو يشرّ بیده إلى الماء: «النهر يأتي من بحيرة للنبح الأول التي هي لحظة ميلاده بعد أن أخذت حليب مائها من رحيق الشمس التي ضمرت السماء بدموع لطر...»^(٨).

وتموز الأفكار في رأسيهما ويهيش الصدرا بالمشاعر وينبض القلب بخفقات متلاحقة ، وفي مرتسم الكون ينساب القمر على مسرى العيون وتدور حوله سحابة شفيفة نائمة من بعض بهائه، ويصير مرتسمها في محيط دائرته وتلامسها أمداب القمر ، فهوير الككل أبيض في أبيض بلون البهاء ككله ، وتهيم طيور الليل في مسار رحلته ، وتهتف بنداء السماء وهي تسبح في الكون الرحيب، وتراقص الأشجار خفيها، ويوغل الليل في مسرة عمره ، ويولج النور الوضاء في ساحته عندئذ يقبض هاشم على يد ضحى الرقيقة، فتسدل على وجهها خصيلت من شعرها الليلي ، فيطرح شعرها على وجهها لمساته ، ويمتزج الككل في الككل .. نور القمر ومشاعر القلبين فيأتلق قلب هاشم هياما ، ويحكاد أن يتقبل

عليها بكل ما فيه ، غير أن عذوبة ما كانت عليه تقيد رغباته،
فيأخذها هاشم إلى باب دارها ويودعها وينصرف، وكان الليل آنذاك
قد اقترب من منتصف عمره، والقمر على وسادة السماء يبعث بنوره
(ص ٩-١٠).

ويحدث أن يموت أبو المزم فيتولى هاشم مسؤولية الأسرة وتطلب منه أمه
أن يترك ضحى لأن أسرته في حاجة إليه ، كما تطلب منه أن يترك ضحى
لأبن عمها منصور الذي هو أولى بها وأحبها طريق الفراش، لأنه الوحيد الذي
يستطيع رعاية أسرته مثلما هو الوحيد القادر على رعاية أسرة أبي العن
فيستجيب هاشم ويهجر ضحى ليضحي بتعليمه العالي من أجل أخوته،
ويترك أخته عزيزة إلى خليل، ويشجع صديقه إدريس على الزواج من
عفاف بنت الشيخ محروس. وحينها يظهر خاله عمالو في الفصل الخامس (
الرواية من سبعة فصول) عائداً وابنته وداد من غربة طالت عن الوطن، غربة
أفقدته زوجته وأمراضه مرضاً لا يبرء منه.

ويبدو أن عامراً هذا ما ظهر إلا ليخرج وداد أمانة لدى أخته قبل أن يغادر
الدنيا، وتطلب من ابنها هاشم أن يتزوجها . ولأن هاشم جيل على طاعة
الأم فقد بنى بدار لتحل برصكات كثيرة على الأسرة، فيخرج سالم في
الجامعة ويدخل شهاب كلية الطب ويوجد العقل بأفضل محصول
للقطر، لكن تصاريه القدر أبت إلا أن تجعل من وداد عقيماً، ويمنطق
الإيثار ترجو وداد من هاشم أن يتزوج من غيرها لتيل الولد، لكن هاشم
المخلص دوماً يرفض ، ومن بعد رفضه يمرض وتفيض روحه في حضور
الشيخ إدريس الذي راح يرتل القرآن بصوت عذب، وإذ يوسده الممزون
الذين وفدوا من كل صوب وحذب حط طائر من نوع غريب فوق القبر .
طائر جميل بأمر رياشه.. وأنشأ يشدو بصوت رهيف شفيف فلم يتمالك
الحاضرون إلا التكبير والتهليل فيما رفع الطائر جناحيه في الحال ويرقت
ألوانه كلها بالنور ثم اندفع إلى أعلى وتلحعلح .. وحلوا إلى الأعالي
حتى صار إلى المنتهى.

ربما أخذ علينا البعض إقذانتنا على تلخيص الرواية ، فما من شك أن
تلخيص العمل الفني لا يخفي عن قرائه، فهذا ما تؤمن به وندعوله باعتباره
ضرورة من ضرورات التذوق الفني. ولربما بدا للبعض أننا سترجع دافع

التلخيص إلى الرواية نفسها من حيث ضيق مداهم البؤري ، ونحوها عن التعميد والتشابه ، ومخاطبتها لصريح المواقف ، لكننا لم نقدم عليه ، في واقع الأمر إلا لإيضاح السمات الرومانتيكية - الموضيعة في رومانتيكيته - الذي تعد هذه الرواية آخر تجلٍ من تجلياته في واقع ظن البعض - من قراء أزدحامه بالروايات الحديثة وما بعد الحديثة - أنه مصادر الروايات التي تستعبر الصفات الأسلوبية لكتابات محمد عبد الحليم عبد الله وعلو حسين ومصطفى لطفي المنفلوطي ، فالرواية التي نحن بصدها تحمل نفس جينات ومكروموزومات هذه الكتابات ، ولا يستلزم أحد أن يماري في أنها بنت هذه الكتابات الشرعية وأنها على ذات مدارجها الجمالية تسير وقد انتعجت لنفسها عين الأبدية للوشاة بؤر كشافات اللغة وصور البهائم التليد ، وأنها - كهذه الكتابات - وجدت متنفسها في الراح الفسيح الذي تتيحه العقول الغضراء حيث النهر والطير والشجر وحيث المواقف البشرية ما تزال بكرا والأفكار حول العدل والنفوة والشجاعة والضمير والخيالة والجزء ما تزال فعلية.

واستمرارا للمقدمات التالية قد يعطى الدليل على صحة ما ذهبنا إليه:

كثرت المركبة وامت الجلبة وصوت الشمس سهامها نحو القروب. ونهاً الفسق لاستقبال درة الأفق (ص ٢٠).

• أخرج هاشم من صدره صدى النفس ودهاليز الظلام ، وتدفقت بين جناياه فيوضات عازمة ألحقت السور الذي كان يحكوي بجمره . هدأت نفسه وألمأنت فجعل يتأمل النور للسكوب في البطاح والنواحي (ص ٢١).

• .. وطير أبو قردان قد تناثرت ترشق بمنالورها في قلب الأرض المقصورة وتفرج أرزلقها والشمس فوقها تنثر على الماء حليب الضوء (ص ٦٥).

• مكان الصباح التدي ما يرح يهب للرياح فطرات المطر الفواح.. والشمس تهب للأرض النور والبطء.. والدواب في كل مكان من العقول القرامية (ص ٩٥).

• وذا هاشم إلي للرامي من حوله.. وجد ككل ما فيها يبوح بما أتاه حقله..
لقد خرج الذهب للكثون في ضلوع الأرض.. تباهى بلونه المسجدي..
وحومت الطيور التي في ككل لون وشكل - جاءت أسرابا تلتقط أرزاقها
وتملأ حواصلها بخير ما في الأرض (ص ٩٦) .

• .. وكانت ياقوتة الشمس آنذاك قد تولدت في مضجعها الكوني
الرائع (ص ٩٧) .

ومثلما هو الحال مع الشخصيات الرئيسة بروايات الرومانتيكيين
الأول، ارتكبت الشخصية الرئيسة في (قياس من ومع الروح) - في أكثر
من موضع - إلى اللونولوج الداخلي تنامي به ذاتها ، تشكوها وتشكو
إليها ، تبثها لواعجها وتنقل إليها ما خبرته من أمور أو ما قامت به من أفعال؛
فها هو هاشم يستعرض أمام ذاته تضييحاته من أجل أسرته ويؤكد
قناعاته ومثله الأخلاقية .

• ككل شيء بما قدر الله يا هاشم .. ما أروع أن تكون حشما ينبغي أن
تكون.. اخلع عنك ذات النفس ومولعا.. فهناك حب أعظم من هذا الحب..
حب المعاني والقيم.. أن تكون شهيدا دائما.. تعشق إيثار النفس وما فيها
من سجايا... (ص ٧٤) .

ويعمل على إقناعها - ذاته - لباركة زواجه من ودا .

• إنها ما زالت تحتفظ بهاتين المينتين النجلاوين والوجه الوديع الصبوح
الطيب نظراتها تسير أغوار نفسي.. تشعل ما هو ساكن في قلبي.. مرحبا
بك يا ابنة خالي العزيز في دارك الجديدة (ص ٨٢) .

ثم ما هو يصمد إلي سلع الدار ليطلع السماء الرحبة، وجهما يرتسم
في عينيه هلال الشهر العربي وهو يحل في المنتصف منه بدرا جميلا رائعا
ويتألق نورا في النجوم والأنحاء كلها ، يتناجي ذاته بلسان الراضي القانع ؛
الآن ككل شيء يتجمل أمامك يا هاشم.. أخوتي سدد الله خطاهم إلي
الطريق الصحيح.. ولبي تفرل الأفراح ككل يوم.. وصبري خليل زوج

شقيقتي العزيزة عزيزة بثيت بكل يوم أنه أكثر إخلاصاً ووقفاً وحباً
لزوجته وأسرته ولنا جميعاً ...” (ص ٩٦) .

وللملح الديني في الرواية من الوضوح بحيث لا يجوز تجاوزه في أية
مقاربة نقدية شكلية كانت أم مضمونية وصفية أم تحليلية بنائية
أم تفكيكية ... إلخ. واللجوء إلى الدين لا يخرج الرواية عن
رومانتيكيتها ؛ على العكس تماماً فإن الدين يقدم الدعم والتأييد
لرومانتيكيتها وتاريخ الحركة الرومانتيكية يؤكد هذه الحقيقة ،
فالجوانب الأخلاقية لروايات - وقصائد - الرومانتيكيين الأول كانت
تتمحور دنيماً باعتبار أن كل عمل من أعمال الطبيعة كاف في
ذاته ليكون دليلاً على الخالق ، وأن الصنع العظيم للعالم يشير إلى فردة
الصانع ، إلا أنهم نظروا إلى الأمر باعتباره معاكدة أكثر منه جدلاً ،
واستلوا من التفسيرات الآلية للعالم لأنها تتعامل أعماق قناعاتهم ، ولأنها
تسلب ما يكتنون صلته اليومية بالحياة. لذا جعلوا من الخيال مصدراً
للطاقة الروحية لأعمالهم حتى أن “بليك” ، أحد أئمة الرومانتيكية ، قال:
” إن عالم الخيال هو عالم الأبدية ”. لكن الطاقة الروحية للعلنة والضمرة
في روايتنا مستمدة من صريح الدين وتعاليمه ، فهاشم نشأ في بيت يترجل
فيه القرآن ، ولديه - أبو المزج - يكتسب هيبته من الدين ، وجميع من في
الدار يعرض على صلاة الفجر حاضراً ، وإدريس - على صفر سته - يلقب
بالشيخ، ولفظ الجلالة حاضر في أغلب الجمل الحوارية والمونولوجية.
- الله موجود يا ولدي العزيز .. فكم في الزواج والله سوف يمينك (ص ٢٠) .
- ما سيعمله الله هو الخير يا هاشم ، فكله هو البصر والخير والرحيم
بالعباد (ص ٣٧) .

- بكل شيء يد الله يا هاشم.. (ص ٣٩) .

- والله غادة يا صفية يا بنتي ... (ص ٣٩) .

- لا يا هاشم .. لا يا نعمات ما قلته قد أغضب الله.. سامحي يا ربي على ما
قلته.. (ص ٥٠) .

- بارك الله فيك يا ولدي... (ص ٦٤) .

- هذه مشيئة الله يا أم العباب (ص ٧٧) .

- بكل شيء بما قدر الله يا هاشم ” (ص ٧٨) .

- يا شهاب إنك تملك الموهبة... وتستطيع بهما أن تدخل الحكاية بمشيئة الله وتوفيقه (ص ٧٦).

- هذه هي مشيئة الله يا أم هاشم.. قال الحمد لله أن كان بيننا حتى لا يموت غريباً (ص ٨٢).

- صدقت يا والدي ، الحمد لله أن ترك لنا بقية من عطره الفواح (ص ٨٢).

- الحمد لله.. هذا بفضل الله الكريم الرزاق (ص ٩٦).

- الحمد لله.. الحمد لله* (ص ١١٢).

ويضاف إلى هذه الجمل الحوالية أن للعاني الضمنية في غيرها من سائر الجمل الحوالية، والسردية كذلك ، لا تأتي تعلن عن وجود الله وحلوله في سدة الرواية ولحمته، مما يعطي الدليل الأوفى على عظم دور الدين في التشكوير الرومانتيكي للرواية.

ملح آخر يكشف عن نفسه بسفور فور إتيان أي فعل للمقاربة ، دونما حاجة إلى جهد يبذل أو ملاحظة يركب لها ، إنه اللمع الذي أحال عيون شخصيات الرواية إلى ديم أغرقت جميع مشاهداها بالدموع ، فما من شخصية رئيسة أو غير رئيسة أجهشت أو بككت . وللحكاء بصفة عامة شريعته المستمدة من المعيزات الفريزية ، وهي شريعة تدرا اللوم عمن لا يستطيع دفع البكاء عنه وتطوف بعينيه الدموع إن رقرقة أو إغرق لقا أو هملوا ، لكن الحياة - هدفا ومعنى - تعوي من للممكنات غير المحدودة ما يتيح الاستمتاع بها . صحيح أن البكاء يحرق النفس البشرية على التطهر ، لكن الحياة لا تسبح فوق برصكة من الدموع ، والتدرف للتصل لها قد يحول بين ذارقه وروية مواعن الجمال في الرئيات، ويغفلها بما لا ينسها به من سائر الحكاية والقائمة وقد لاحظنا أنه على الرغم من أن شخصيات الروائية بكاءة مستسلمة لأقدارها راضية بها وقائمة ، فإنها متساوقة مع ذواتها السوية ومع الطبيعة ، ولها - ربما دونما إدراك - تتصرف باعتبارها مشككون من مكونات البيئة التي تعيش فيها. وبمعامل ثقة مقبول يمكن رد النزوع نحو البكاء داخل هذه الرواية إلى الوازع الديني الذي يعلي من شأن البكائين ، فالبكاء من هذه الزاوية يورث القلب رقة ولينا ، وهو سمّة من سمات الصالحين ، وصفة من صفات الخاشعين ، بالإضافة إلى أن فيه جلاء النفس ونقاؤها ، وأنه وسيلة لالتماس الراحة وملجأ لكل مصاب ، منه يستمد السلوى وفيه ينال العزاء. وهذا ما يمكن الوقوف عليه بيسر داخل الرواية وإذا كان البكاء

حسب - شمس الدين ابن القيم - أصنافا عشرة: رحمة، وخوف، وسعي، وفرح، وسرور، وحزن، وضيق، ونفاق، واستمارة، وموافقة؛ فإننا نزعم أن البكاء في (قبس من ومع الروح) قد صدر عن هذه الأصناف جميعا باستثناء نوعين اثنين هما: بكاء التفلق والبكاء للاستمرار. وفيما يلي برهان ذلك نسوقه في هيئة إشارات:

فالدموع تكاد تنفطر من عيني ضحى وهي تحكي لهاشم ذبا للرضى المفاجئ الذي ألم بوالدها (ص ١٦).

وحينما تحدث أبو العزم مع زغلول في أمر زواجه من فتحية - شخصيتان ثانويتان - انتصب واقفا وأخذ زغلولا بين ذراعيه متمتما بالدموع تسيل من عينيه: ياربي الله فيك يا ولدي العزيز (ص ٢٩).

وبعدما التفت ضحى لهاشم بعد طول غياب رفعت رأسها إليه ودارت في عينها نظرات شاردة ثم تقطرت حينها بالدموع (ص ٢٥).

وفي عرس زغلول وفتحية تقطرت الدموع من عيني إدريس (ص ٤١).

ولا دعا محروس الفلاح الشيخ ماشما لمشاركته طعام الفطور اخضلت عيناهاشم بالدموع (ص ٤٤).

وإذ ينزل أبو العزم من قريته وقد هداه المرض اندفعت إليه ابتهاه والتصقتا به براحتا تدرفان الدموع (ص ٤٧).

ولأن أبا العزم قد سحكت مليا فقد سحبت عيناه بالدموع حتى اخضلت لمحيته (ص ٤٧).

وأم ماشم التصقت بأبى العزم وجعلت تجفف دموعها بمندبل ثوبها (ص ٤٨).

وأمام شهاب وسالم وعزيزة وصفيه بأبى العزم وأملوه بالقبل والبكاء (ص ٥٠).

وتقول أم ماشم لابنتها عزيزة: البكاء يا ابنتي يظهر النفس .. والى من يكون هذا البكاء؟.. أليس للعزيز الفاني الذي رحل عنا؟ (ص ٥١).

وأعملت أم ماشم لهاشم برودة لبيه التي آلت إليه عن الجهد وقامت وقبلته من رأسه وعيناهما تقويضان بالدموع (ص ٥٥).

وبعكسي ماشم وقد رأى الفجر يبشر الكون بالمجيء (ص ٦٢).

وتحتشد صفحات الرواية بالمشاهد الداممة إلى الدرجة التي تتطلب الإشارة للوجزة لها، من الصفحة رقم ٦٢ حتى الصفحة رقم ١١٢ - الصفحة التي بها آخر مشهد تسيل فيه الدموع جمرات من عيني وداد - لكثير من

صفحتين أخيرين . وقد وردت في الرواية بعض مواقف فرح وضحك وإبتسام، لكنها فضلا عن كونها قليلة جدا ومتناثرة فإنها معاملة بأبحر ويحيرات ويرك من الدموع حالت دون التجاوب معها.

من حق المؤلف أن ينتهج أي نهج يشاء، ومن ثم لا تثريب عليه إن اختار النهج الرومانتيكي، وإن في طوره الأول . بل إن إصراره على هذا النهج قد استدعى احترامنا له ، لأنه اتخذ سمت الفارس الذي تسريل بالزرد واستطاع صهوة جواده ومهم ممتشقا حسابه على ساحة قتال عظمت بالدبائيات ومدافع الموتور وحرقت أديمها الصولايغ وقذائف الدافع والطائرات، لكننا نرى أنه على الرغم من حنكته ودريته وخبرته بأساليب الرومانتيكيين الأول وقع فيما لا ينبغي أن يقع فيه فرسان هذا الضمارا فالرواية تستدر تماثل قارئها عبر سلسلة من الأحداث غير الممقنة.

إن في توازنها أو في تنالها ، ومن خلال شخصيات مثالية الأفكار والمواقف ومتوافقة تمام التوافق مع عولها . جميعها متشرف على نفسه داخل حيز المواقف الخيرة . ما من شخصية ضالقت بخيوط شرنقتها . ما من شخصية تمررت على مواضع من مواضع البيت التي تعيش فيها . حدث هذا على الرغم من أن الرومانتيكية نفسها ما نشأت إلا كحركة تمرد على ما أصاب حياة البشر من اغتراب ووحشة أنتجتتهما الثورة الصناعية . وانتشارها كان تعبيرا عن الرغبة في الخروج على التفسيرات الكونية التي كانت تحكم العالم آنذاك ، وأساليب للاحتجاج على عدم التقدير الذي كان سائدا وقتها للذات الإنسانية أو لنوازعها وقناعاتها الفطرية . ومن رأينا أنه ما من نتيجة لتشرنق شخصيات الرواية التي بين أيدينا سوى الانحزال عن الواقع للمأش، وهذا ما نرى أن الرواية قد حققت.

ويما أن وصانة اللفظ - بحكم قولنا هذه النوعية من نوهيات المكتابة - مزينة تحسب للرواية ، فإن تغلغل بعض التركيبات اللفظية العامة في غير موضع ينسجها ، دون ضرورة فنية ، أضف من هذه المزية.

- البيت فتحة عملت التي عليها... (ص ٢٨) .

- البيت فكانت بتصرف على أخوتها الصغار... (ص ٢٨) .

- ضمن بتعبك يا هاشم (ص ٢٢) .

• قطع الحديث صوت خليل وهو على حمازه يحمل بين يديه صنية (ص ٧٨) .

– إيدلنك يا شيخ إدريس... (ص ٧٨) .
واللفتة على سلامتها التي لا شية فيها دمرتها أخطاء المطبعة تدميرا عنيقا إلى الدرجة التي تشوش على القارئ غير الخبير قرايته . والمؤلف بطبيعة الحال ليس مسئولا عن هذه الأخطاء إلا بقدر مسئوليته عن مراجعة الرواية قبل السماح بطباعتها ، فإن لم يتم الرجوع إليه قبل إجازة الطبع ، أو لم توضع مراجعاته موضع التنفيذ ، فهو إذن مجني عليه وليس جانيا . إلا أننا نأخذ عليه وقوعه في هذه الأخطاء الشائعة حينما أنطق مهروسا الجملة التالية : " وليس لي إلا هذا . رغم أنني لا أفهمه " (ص ٤٥) .
والصحيح : " على الرغم من . . . أو بالرغم من . . . " أني لا أفهمه .

أمر آخر نأخذه على المؤلف وهو ذلك الولوج بالهمزة الاستفهامية على الرغم من ثقلها على اللسان وتشويزها على السمع ، ولعل في التبر ما قد يخفي عن هذا الثقل وأمثلة ذلك تحتشد بها الصفحات أرقام : ١٢، ٢٨، ٢٧، ٤١، ٤٤، ٤٩، ٧٨، ٧٩، ٩٥، ١٠٦، ١١٢ .. ونعتقد أن حذف الهمزة من بدليات هذه الجمل الاستفهامية . . . وأيضا الاستغناء عن كثرة من أسماء الاستفهام . . . والاكتفاء فقط بعلامة الاستفهام أو التمجيد أو بكليهما مما كفيل بإبراز نوعية الجملة بصورة أفضل وأيسر وأكثر عصرية .

وثمة ملحوظة نأخذها على غلاة الرومانتيكيين ، ومنهم مؤلف رواية (قيس من وهج الروح) ، وتتصل بإصرارهم . . . دونما مبرر جمالي أو فني . . . على ذكر اسم المخاطب أو صفته في كل . . . أو فننقل في أغلب . . . الجمل العولوية . . . هل يشككون في قدرات القراء على تذكر أسماء وصفات الشخصيات التي تتخاطب . . . ولا نقول تتجاوز . . . في رواياتهم ؟ . . . ما من شخصية في الرواية التي بين أيدينا تجري مخاطبتها إلا ذكر اسمها أو وردت صفتها أثناء المخاطبة دونما مقتض ، يتساوى في هذا هاشم وضعى وأبو العز وعزيرة وصفية وإدريس وخليل وعمار وزغلول وفتحية ومهروس . وإذا لم يذكر الاسم فيستعاض عنه بذكر صفته صراحة وسفورا وهي صفات تتصل في الغالب بعلاقات القرى وصلات الدم : أب ، أم ، ابن ، أخ ، شقيق ، خال ، وهكذا . . . وقد يدمج الاثنان معا (الاسم والصفة) ، أو قد تضاف إلى إيهما ، أو إيهما معا ، خلت من خلاله المخاطب ، أو لفظة تدل على مكانة المخاطب لدى من يخاطبه .

لما ما كانت للأخذ بالرواية كمد مغنما لكل ساخط على زماننا
الحاضر بما حفل به من مميزات وأدران ومساوي ، ولقينة لكل تواق إلى
استعادة البراءة البكر التي اقتضتها الحضارة الحديثة ، واستحضارا لروح
الجمال النظري بعدما لحق بها من دنس أسد عليها نقاعها ، ونعتقد أن
للؤلف ما قصد باقتباسه لهذا الجمع إلا استعادة هذه البراءة وتلك الروح -
ونظن ، وفالب الظن في الأدب إثم ، إلا أننا لا نظنه هكذا مع الرواية التي
نمرض لها ، أن للؤلف إنما استلهم في هذه الرواية بعضا من الشخصيات
والأحداث التي تركت آثارها الفائرة في وجدانه في أزمنة البراءة للاستباحة
وأمكنة الجمال الذي تدنس.

- ٢٠ -

أسطورة الواقع العاطل من الفوارق

قراءة في رواية (جسر المالم)

لأحمد ساجي خاطر

بعد نشأة وتطور الواقعية الأدبية أقصيت الأسطورة من المشهد الروائي ،
أو على أقل تقدير رُحِضت من مقدمته ، وحيل بينها وبين موقع الصدارة
فيه. لذلك نجد نزوعا لدى نفر غير قليل من الروائيين للتمرد على
الواقعية بشككها القديم نحو العودة إلى الأصول المكبوتة ، فإن لم
تكن تهيئ أسطورة جاهزة للاستلهم أو التمثل ، فإنه تبذل محاولات
لأسطورة الواقع ذاته ودمجه في المحتوى الليتولوجي للمجاعة البشرية المعينة
، وفي تهويلات المخيلة الجماعية والتقاليد والأعراف والخرافات الشعبية
وتقديس الأسلاف والتفسيرات العاطلة لظواهر الطبيعة ودعائات
الحكمة وفورها من الأمور المشابهة ما يساعد على دعم هذه المحاولات
ويحوض ما توفره الأسطورة في تضاميتها من أمور عجائبية ومواجهات
لفوارق الطبيعة وقد أظهر هذا النزوع اختلافاً قد يصل إلى حد التناقض -
بين دوافع كتابة الرواية الواقعية الحديثة والطابع البدائي ، أو فنقل
النظري ، للأسطورة والأفكار الليتولوجية للربط بها.

وقد نحا أحمد سامي خاطر في روليته (جس المالح) هذا المنحنى ، فقدم واحدة من الروايات المؤسسة على ميثولوجيا التصارع والإدماء ، باستخدامه المعطى الأسطوري للتعبير عن مصطلى واقعي عامل من أي زغد ويهرج ، وإحاطته هذا المعطى الواقعي بصياغات متطرفة تتلاءم وزواجع الاستهوال التي استهدف منها الضفط على ذهنية قارنه وعاطفيتها.

المالح في الثقافة الشعبية هو البحر أو ما يتفرع عنه ، وهو في الرواية بطن من بطونه. وجس المالح ، حسيما ورد بالرواية ، مهنة يتوارثها الذين يستمدون أقواتهم من هذه البطن ولا يقوم بها إلا من يمتلكون مهارة التنبؤ بنويات مياح الماء والرياح والكائنات التي تعيش فيه توقيا للنسي الفرق والوقوع بين برائن وحشه ومن يقوم بهذه المهنة يطلق عليه لقب جساس.

وتبدأ الرواية بموت الزين الجساس. مات لأنه استبشع اللذة في غير النظر إلى المالح(ص٧).

من هذه النقطة يدخل بنا - خاطر - عالم الرواية: امكنة وأزمنة وأحداثا، ويطلعننا على مسالك شخصياتها واشتباكات علاقاتها. للمكان الرئيس هو بلدة الحكمة المطلية على بطن المالح حيث - إكباش منطقة الأعاصير الحلزونية من الحد الفاصل بين التقاء التيارات الباردة والحرارة معا.. منطقة تصادم واختلاف مكثل المياه الشرسة.. منطقة تجمع وتثور بضجيج غير مألوف لتبرق فيها آلاف الكائنات البحرية المضيفة التي تتوالب بين الأمواج في رقص وحشي - (ص٢٥). وهي منطقة تحوم فيها زعانف أسماك القرش وتظهر عجول البحر وأشباح حيتان العنبر.. منطقة ممسوسة - بالرمية والغموض للوطوء بقراصنة الجن وأقنونات المالح والدوامات وللد الأحمر - (ص ٢٦). ولهذا فإن جس المالح حكما سبق أن قال الزين الجساس لابنه ليس بالشيء المفتاح لكل من أبصر... إنه علم عظيم، يحتاج إلى صوت خفيض وسمو بصيرة ورعافة سمع حتى يمكن تسمع الجردان في الجهور والنمل في السرايب والشعابين في العواكير والطيور في الأعشاش والذنية في المحكامن وأحياء المالح الصاخبة في الأعماق ، ف - في هذه اللحظات فقط تستطيع أن تجس المالح (ص ٢٩).

والحكمة تقع أسفل الجبل الذي لا يني يخذلها يصغوره فتتهوى على ديارها مكانها للطر الرعدي فلا يكون أمام أهلها إلا الخروج منها أفواجا راسية تجاه الغلاء هم والخيول والجمال والماعز والبقر والقطعان والكلاب والفئران والهروات خوفا من الهلاك تحت هذه الصغور. ولا يتدفقهم الجبل بصغوره فقط وإنما أيضا يدفع إليهم باللاعين من سكانه ويغلمان بني حميد الذين يبادلونهم عداوة بعداوة.

الشخصيات كثيرة والعلاقات بين بعضها البعض وبينها وبين المالح والوادي والجبل بلغت من الاتصال والتشابك والتداخل والاندماج حدا يرهق الراغب في تحليلها ودراستها. ومن الشخصيات ننتخب عددا محدودا نظنه المؤثر في أحداثها للتأثر بها. أول هذه الشخصيات شخصية زين الجساس الذي فارق الدنيا قبل زمن الراوية وإن كان حالا في أغلب المؤلف ، وثانيها البشير نعمان سديق زين الوفي الذي اشترى قاربه بعد موته ومارس مهنة الجس ، وبعد أحداث اغتفى . وثالثها ضاحية لوسمة الزين التي اغتقت بدورها في ظروف غامضة ثم بحكر ابن الزين من ضاحية الراوية الذي فقد سابقا في غصبة من غصبات المالح، والراوي شويح خدن الزين وشريكه في صناعة القوالب وسديق البشير وراعي بحكر وحامل أسرار الحكمة ، وبدور التي هام بها بحكر حبا لكنها شقت الحكمة شقا بتعلقها بولي ابن شريف بني حميد وشتمتها لأهل الحكمة لديه، ونرجس التي أحبها البشير ولتتمنتها بدور على مكنون صدرها ، وفواز خائن الحكمة الطامع في السيطرة على الحكمة ، والفجيرية رياح زوجة فواز ولدته .. وغير هذه الشخصيات العشرات من نوعية المعلم سلطان بن سالم الناجي، والمعلم فياض والد بدور وزوج زهيرة، وذو الفقار صاحب البشير نعمان ، وسفولانة امرأة وقاعي وأم نرجس، والموالي سعدون للتأمر مع رياح على قتل زوجها فواز فيما يدبر لقتل بحكر والراوي شويح وغيرهم ، ودردوش صاحب اللغور ، وسالومي الطامع في إزاحة ولي ابن والهيمنة على بني حميد.

ولهم ما يلاحظ على تصرفات وسلوكيات ومخاطبات هذه الشخصيات أنها تصرفات وسلوكيات ومخاطبات شخصيات الأساطير وللأحلام شخصيات تعمي المخاطر التي تعيط بها مثلما تعي أنها إنما تعمل مصانرها وتواجه أقدارها في ككل خطوة تخطوها.

مقننة ما يمكن للأسلنة المعيرة التي دأبت أجواء الحكمة وإرتبطت بالاختفايات غير المبررة للبشير نعمان وضاحية وبدور.

في هذه الأجواء أشاع فواز ، وفريق الإفاك من أرازل الجبل ، فريات تطيح بهالات القداسة التي أحاطت بها الحكمة المفتفين، وخلاصة هذه الفريات أن علاقة دنسة وراء اختفاء البشير وضاحية ، وأن بدورا فرت مع ولي الدين شريف بني حميد المعادين لأهالي الحكمة لكن الحقيقة ما تلبث بعد مكابذات ، وبالحكيمات الأسلوبية الأسطورية ، أن تبليج ، فالبشير ليس إلا الأخ غير الشقيق لبكر بن الزين ، وأنه موجود في وادي إكباش الرميم ومعه خفراء السواحل القداسي ، وضاحية أمه فكانت قد اختلفت وخبست في سجن دروش بإيعاء من فواز حتى الرقيقة بدور التي أشيع أنها هربت مع ولي الدين، لم تهرب معه لأن سالومي الذي كان ينازعه على حكم بني حميد قد سجنه بعلم من فواز ، وهي اختبأت في دار العدل والحكمة على مشارف الحكمة لأريمين يوما متتالية وفي نهاية دامية على الطريقة الشكسبروية ، وعندما يتم فك أسر ضاحية وتهرب ولي الدين ، تفتدي بدور بكرا وتأخذ عنه زجة خنجر القدر من يد فواز فيما يرديه ولي الدين بطلنة انتقام ، وتسقط بدور بين يدي عاشقها للتنافسين عن صدق وإخلاص على قلبها الذي همد.

ربما وقع القارئ أسير المعيرة فور اجتيازه لعتبات هذه الرواية ، فالداخل محتمة ، ويكرر الزين للنفس في أحداثها من رأسه حتى أغمص قديمه لا يحصي هذه المداخل إلا بقدر ما يتيح له الانتقال من مدخل إلى آخر . ومع هذا فالرواية تشي بقدرت مؤلفها السردية وتفصح عن درايته الجمالية المؤسسة على التجانس العضوي بين عناصر البناء الروائي ، وقد وفق في إبراز صلادة البيئة وقسوتها ، مثلما وفق في تضفير التفاصيل الصغيرة في جدلية تتوافق مع واقع الحياة في مجتمع يستمد أفراد مقومات حيواتهم من بطن اللالج وسطح الجبل ومشارف الوادي . ويحسب له رصده لتأثيرات هذا الواقع ، الذي ينتمي إلى واحدة من أشد مناطق الطبيعة قسوة، على أفكار وسلوكيات شخصيات الرواية، فلحكان للؤلأف أراد أن يورهن على أن الطبيعة حمراء ما بين الثاب والمغلب حسب تعبير سلامة موسى.

المكان في الرواية واضح التحديد جغرافيا ، فهناك معطيات ومضامين تنتمي للجغرافيا العلمية والتي عنصروها الرئيسيون: الماء واليابسة للاءمعد ببطن المالح، واليابسة تتصل بالجبل وبالوادي. في هذا المكان، بعلبيته هذه، دارت الأحداث وتبلورت المواقف وتخلقت ملامح الشخصيات، وظهرت مؤشرات الصراع، وبهذا تهيأت لهذا المكان فرصة التواشع العضوي مع العناصر الداخلة في بنية السرد الروائي، لكن لأن مرام المؤلف منذ البداية هو صنع جغرافيا تصلح لتكوين مكان عجائبي وما هو بمجاني، أسطوري وما هو بأسطوري، فإن ما قدمه في روايته كان مكانا مؤسليا، بمعنى أن تباينا قد اعتري هذا المكان تبعاً لتباينات أساليب التعبير عنه فيتوى ويضعف ويحضر ويغيب تبعاً للحالات التي تكون عليها أساليب المعالجة وإذا كان نمط الوصف للكان في الرواية قد اعتمد - كما لاحظنا - على تركم التفاصيل بما يتمكن التمييز عنه بالتشكيكية للشهيد ذات الوجود للجسد، فإن هذا النمط عارضته محاولات غير مكتملة لإضفاء قدر من الرمزية على بعض المفردات المكانية، واتجاهات - غير مكتملة أيضا - لإسناد مهام تفسيرية إلى هذه المفردات. ومع أن المؤلف قد واعي تأثيرات التجاور والتباعد في جغرافيا المكان: قمة الجبل وسفحه، سطح بطن المالح ومراسي شطآنه، الوادي القحل والكريمة للأهولة؛ كما واعي توظيف الفواصل المكانية: فوق-تحت، عال-منخفض، قريب-بعيد، لغدنة السرد الروائي؛ إلا أن بعض الأماكن بدت في عدد من المشاهد كما لو كانت عناصر أسطورية تؤدي وظيفة تزيينية لا أكثر.

وقد لاحظنا على السار الذي يستلزم أحداث الرواية أنه غملي متصل، إلا أن المؤلف أراد، عن طريق زاوية، الذي هو الشخصية الرئيسة التي تتمحور حولها حبكة الرواية، أن يقطع من خطية هذا السار وينقده وينمزجه بتنقلاته التحكيكية بين العناصر الزمكانية، وإخفاياته القصدية ليواعث الأحداث، ومباعداته القسرية بين الشخصيات، ليمود فيصل ما انقطع ويفك ما تعقد ويقوم ما اصوح أو تمرج وينجنع ما تباعد، ليثبت قدرته على الإمساك بمقاليه الأمور ومهارته في ترويض الشخصيات وتحديد مصانرها، وحتى يعملي الجمان على امتلاكه آليات فتح أفاق النص الروائي على ما يريد ويقيه هو لا قارئه. وقد يكون من اللازم

هنا استحضار مقولة - جان كوكوتو - التي أشار فيها إلى أن الفن ليس أن تقول شيئا بسيطا بطريقة معقدة ، لكن الفن أن تقول شيئا معقدا بطريقة بسيطة.

وفيما يتعلق بالشخصيات فقد لاحظنا أنه لا تمايز طبقي كبير بينها ، فسلطان الأعظم رقيق الحال ، بسيط المهنة ، متعلق إلى حد التماهي في مفردات المكان القفر الذي تمارس حياته فيه . فالزبن جسان ليعن المالح وصانع فلانك ، ويكر ابنه مشى على نفس خطاه ، والبشير متلوع سابق في خمر السولعل ومتلوع لجس ليعن المالح امتثالا لوسية الزين ، والعلم سلطان بن سالم الناهي من يعن المالح هو فقيه الوادي ، وشويح راو يساعد في صنع المراكب ، وفواز لص وخائن ومبدد أمانات في مساطل العضر ، ودرروش صاحب ماغور ، والفجيرية رياح وشقيقها للولدي سعدون قراع سطل ومنادمت : حتى ولي الدين شريف بني حميد ومنافسه سالومي لم ذبن على أي منهما أمارات تمايز طبقي فارقة عن سائر الشخصيات ، ولولا بعض مواقف تتصل بنزعات تسلطية ككتلك التي تحرك فواز أو تدفع بسالومي إلى مواجهة ولي الدين ، لرددنا التمايزات القليلة التي قد تبين هنا أو هناك إلى مرجعية أخلاقية صرفة ولها ما كان الأمر فإن التماهي بين شخصيات الرواية وبيئتها أمر يقتضي للتقريب ، فالبيئة / المكان هي التي تشكل وعي ولامع وصفات الشخصيات الموجودة فيها ، وهي أيضا (البيئة / المكان) بهاء تشككها ، من خلال علاقات الجدل ، مع هذه الشخصيات المحب يحكمين في محاولة إلبس هذه الشخصيات لودية ليست لها ، فالبيون الذي يفصل بينها وبين الشخصيات الأسطورية والملصمة القراييدية شديد الاتساع ، وما من شخصية في الرواية تصلك من المقومات ما تملكه مثلا شخصيات من نوعية جليلش ، أخيل ، حاملت في الآداب الأجنبية ، أو سيف بن ذي يزن ، أبو زيد الهلالي ، لظاهر بيبرس في أدابنا العربية . من هنا فقدت شخصيات الرواية الكثير من محاور المصدقية ، فمخيل النبل والشهامة والشجاعة والنزوع إلى إطلاق الأسئلة الموجهة ومراميت الذات جميعها - وغورها - صيغ قنعت من خلال بيئة حاصلة منها وغور حاضنة عليها أو حاضنة لها . واتسمت التحويلات التي أحاطت بها بافتعال لا يتفق والتقاليد والأعراف والأطر الميثولوجية التي تتحرك فيها . ولزاد من هذا الافتعال تدخل المؤلف - قرب لنهاية - فيحك ما

تعمد ويظهر الشخصيات المختلفة : ولي الدين وضاحية ويدور وينهي بها الرواية بالطريقة المناسبة التي أشرنا إليها آنفا.

والغالب على اللغة أنها تشابه تلك التي يتحدث بها أبطال الأساطير والملاحم وتغتنزها الفصحية اللغوية ويبدو أن المؤلف قد استهدف تمثيل طائفتها التأثيرية لدعم العالم المعقد الذي قدمه، فجاء بها غليظة قوية تمسك بناصية القارئ وتجذبه إليها جذبا ، كما تضمن السرد في بعض المواضع مقاطع من قصائد شعرية بالعربية والفصحى كذلك المقطع الذي أنشده الراوي شويح على ربابته عندما جالس الصبيان تحت شج جيل أصفان ليرد به على مطالبة العجائز لأهالي الحكومة بأن يهبوا للمالح قريانا لكي يمدوا الفلألك ويستلم الفلمان :

(ارم ف بطن للمالح نظرة
تجس للوج العاشق بنت بنوت،
لجل يموت للوت ويبقى البدر ونيس،
والبحر عريس - مزفوف على قمره شوق؛
بتحلب من حنيتها حليب للوج،
مجهل ومبحر بشراع ملاح،
مفوط في القاع ، وطلوع مع أول طرح
بهز الصبح على استحياء ..
فهجود بالفور)

وهيما خرجت بدور خلصة إلى الساحل وقت أن كان القمر قد اقترب من الشرا إلا قليلا منه ظل مفعما بغضب أشر ، وأمام الأمواج الساكنة كالسواكبر والجهور والمكاسن والنفخ والرياح والنخيل ، ومن بين بككات الدمع الساكنة ، وتحرك البحر في معجريها، نهامت بكلمات لهتادت أن تنامي للمالح بها ،

(جهتك عارية متى
يا بحر الأمواج السود
والدفء فراقك كالسنة في الماد)

والقمن الفاطس بالأسرار العجلى .
حتى القاع يخبر متى استنطفه .

لكن لفظة السرد على الرغم من محاولات تعظيم الأثر هذه جاءت في بعض الأحيان على شيء من الرخاوة ولم تختلف عن لفظة الاستهلاك اليومي في إجرائيتها وإبراجيتها . وفوق هذا وذلك لم تخل من غلور من أمثلة هذا الخوار الأخطاء المتكررة المتصلة بالهمزة ، وفيما يلي تتبع لبعض من هذه الأمثلة:

اشترى البشير بقائه في الوادي (ص ١٠) ، والصحيح بقاءه
فيما فيه إصلاح الكرمية وإعادة بنائها (ص ١١) ، والصحيح بناؤها.
أفاد بأن بقائه (ص ١٢) ، والصحيح بقاءه
ومن ورائه (ص ٥٧) ، والصحيح ورائه
أصبت رياح بضرورة ارتداعها (ص ٦٨) ، والصحيح ارتدائها.
والنسوة في الكرمية وأسنان لا يطقن بقاءها (ص ٦٨) ، والصحيح بقاءها.
وليفصل في الأمر ولاية الكرمية وكبراعها (ص ٧٤) ، والصحيح كبرأواها.
فإن الكرمية قد وضعت فيك رجائها (ص ٨٨) ، والصحيح رجاءها لا

وممكننا ..

ومثلما هي عادة المطابع المصرية فإن الكثير من أخطاء اللفظة يمكن رده إليها ، لكن ما لا يمكن رده إلى هذه التوعية من الأخطاء موجود أيضا في الروايات ومنها:
في تلك اللحظة خرجت ابنتها فرجس.. ولا يزال أثر النوم.. يرسم خطوط الفيش.. (ص ١٥) ، والصحيح أثر.
مكثنا نيس متمتا لنو الفقار (ص ١٥) ، والصحيح لنو الفقار.
وحده يقطا ومم نانمون (ص ١٨) ، والصحيح يقط.
كان غير للرجل الذي عرفته صامتا غير فضولها (ص ٢٥) ، والصحيح فضولي.

استغرق عدة لحظات مكانه يتصنت (ص ٣٩) ، والصحيح يتنصت... لنا
في الديار متسما (ص ١١٤) ، والصحيح متسج. وممكن. ومع هذا ،
فلرواية جديدة بالقراءة.

—٣—

الافتراق في واقم لا يحسم ولا يفسر ولا يبريد
قراءة في رواية (أيام سمان - أيام عوف)
إبراهيم سمان

تثبت رواية (أيام سمان - أيام عوف) لإبراهيم صالح أن الاقتصاد باعث
من أهم بواعث الاغتراب الإنساني إن لم يكن هو الأهم على الإطلاق ،
وللج على الإشارة إلى ضرورة العمل باعتباره 'المصدر الرئيس لإشباع
الحاجات الإنسانية الأساسية التي تلغز منها مأساة قاعدة الهرم المدرج ، فإذا
ما قوضت هذه القاعدة قوض الهرم بأسره، وسقطت عنه قمته التي هي
تحقيق الذات ، هذه الذات التي إذا ما حيل بينها وبين إشباع ككل أو بعض
هذه الحاجات تصبح عرضة للانهار وتلاطم التناقضات الفنيهة
والنفسية ودرجة فدرجة يحاربها الإحساس بالفقد والإحباط وانعدام
التواصل مع العالم المحيط .

إنه الاغتراب الناتج عن وضعية الفرد في البناء الاجتماعي وتأثيرات هذه
الوضعية على وعيه بوجوده في إطار محيطه ، وتجلئ صور هذا الاغتراب
في مجموعة من التصرفات التي تكون أسيرة الخيارات المتاحة ، وهي في
المادة خيارات ذات غير مستقرة وغير متوافقة مع للواضحات المألوفة

والتمطل من العمل ، في حد ذاته ، محفز قوي للتفكير في مسبباته
وإبطال آثاره ، ومكنتهجهته له يتجه التمثل - في الغالب - اتجاه البحث عن
فرصة - أو فرص - عمل موازية للفرصة التي ضاعت ، أو لم تأت بعد ، وربما
طمع إلى ما هو أعلى أو قنع بما هو أدنى .

وقد يسلك الاغتراب الذي هذا معناه أحد مسلكين أحدهما خارجي والأخر جولي . فلما الاغتراب الخارجي فيكون اغترابا عن المكان الذي لم تجد الذات تصقها فيه ، أي الاغتراب عن الوطن بمعناه الأعم (الوطن كدولة - أرض وحكومة وشعب) أو بمعناه الضيق (الوطن كمدينة أو قرية أو حارة أو جماعة) في وطن أو أوطان آخرين . أما الاغتراب الجولي فهو الاغتراب الفكري والنفسي . وأحيانا ما يجتمع للسكان في خطين متوازيين ، فيكون الاغتراب مكانيا وجوليا في ذات الآن .

وقد عرف الإنسان ظاهرة الاغتراب منذ تواجد على ظهر كوكب الأرض ، وتناست معاناته منها منذ تكونت حياته الاجتماعية ، فمع هذه الحياة وبسببها نشأت مشكلات الاغتراب بتدرجات وتنوعات متعددة . ومنذ البداية تعين على الإنسان أن يواجه هذه المشكلات مستمدا مقومات مولجياته من طاقاته البدنية والروحية ، والنتيجة إما أفعال تمرد أو احتواء ، وإما استسلام وانحلال وانكفاء على الذات وقد وضع من تتبع هذه الظاهرة مدى تعلقها وانتشارها وأسيا في الزمن ولحقيا باتساع وتعدد المجتمعات الإنسانية فوق هذا الكوكب

ولعل أبرز صور الاغتراب بشاعة تلك التي نتجت عن الثورة الصناعية الكبرى بتوسيعها الهوة بين أطراف العملية الإنتاجية ، وكان من تجليات هذا الاغتراب ظهور الرومانتيكية - بتصنيفاتها المختلفة - كمركبة احتجاجية وإن بالهروب وانحاء الوممية والاحتفاء بالمحاطة والخيال.

وطبيعي أن يجد الاغتراب ترجمته في الآداب المائنة والعربية ، سواء بسواء ، حتى قبل ظهور الاغتراب الرومانتيكي على أيدي الرومانتيكيين الأوروبيين ، ولدينا نحن العرب رواد عاينوا من الاغتراب وترجموه أدبا ينروي وينكتب من قديم الزمان مثل : امرؤ القيس ، ولبو تمام ، وأبو العلاء المرعي ، وللغريب الوجودي الأسبق أبو حيان التوحيدي . وإذا انتقلنا إلى الآداب المصرية ، وبالتحديد إلى الأدب الروائي - موضوعنا - فإننا نجد الاغتراب قد فرض نفسه عليها باعتباره قضية إنسانية ذات أبعاد فلسفية واجتماعية مادية وروحية عظيمة التأثير على مضامين الحياة ، وعلى الكيفية التي يتم من طريقها اختيار زاوية النظر إلى

الوجود . وقد قدم " ميرسو " ككاسي في روليتة (القريب) للثل الأعلى على الاغتراب في واقع متخادع لا مرجعية فيه لغير الزيف وانعدام الجدوى وما لكثير الروايات المربية التي تناولت هذه المرجعية بتأثيراتها التباينة من حيث الضغوط والعدة ، التماس والاندماج ، والاقترب والابتعاد . منها على سبيل المثال : (مصطفى من الشرق) لتوفيق الحكيم ، (الحى اللاتيفي) لسهيل إدريس ، (موسم الهجرة إلى الشمال) لمطرب صالح ، (البحث عن وليد مسعود) لجبرا إبراهيم جبرا ، (الحب في النفس) لبهاء طاهر ، (بيع نفس بشرية) لمحمد للنسي قنديل ، (ز اليلة الأخرى) لإبراهيم عبد المجيد. وجميعها اقتراب في معالجهته للاغتراب من المعنى اللغوي للفظنة حسبما وردت في المعاجم المربية من حيث أن الغربة هي النوى والبعد ، والاغتراب هو النزوح عن الوطن.

غور أن الاغتراب في روليتة (أيام سمان .. أيام عجاج) لإبراهيم صالح ليس اغترابا عن الوطن في أوطان الفير . كما فهمت هذه الروايات . وإنما هو اقتراب عن الوطن في داخل الوطن .

على خلفية من الصراع العربي الصهيوني وحرب الخليج الثانية ، وافق عامر بأخبار الدمان وواقع يكتنفه بضحايا أخطاء السياسات الاقتصادية المتبعة بمصر ، أولئك الذين ابتلعتهم فوضى ما سمي بالاقتصاد الحر ، تعرض الرواية لجانب من حياة أحمد بعدما أنهى تعليمه الجامعي وكند في طلب الوظيفة المناسبة دونما جدوى . لنباء الحرب التي تنقلها إليه وسائل الإعلام تدميه ، وحيه الفاضل لسهام يضمنيه . وعوزه لا شفاء منه إلا بالمشور على عمل مناسب ، لكنه يعيش في مدينة استلبت منها مقومات الحياة الكريمة ، مدينة صماء ، لا تسمع ولا تشعر ولا تريد أن توفر له ما يحتاج إليه .

ويحدث أن يحصل ، يتدخل من أخته زينات التي تكبره بخمس سنوات ، على وظيفة لا تلائم تأهيله العلمي في واحدة من الشركات الاستثمارية ، ليصبح مسئولا عن أحد الخزائن ويواجه بالعين والفساد بمستوياته المالية والإدارية والأخلاقية فيتركه طائما مختارا ، من أجل عشرة جنيهات يتيحها له بكل يوم عمل نأفه آخر ، لكنه لكثير مشقة

وخطرا . في البناء عمله الجديد «كاتب يحمي سكان الاسمنت التي يتم تدميرها إلى رصيف للبناء . عمل تافه شاق وخطر ، هذا صحيح ، لكنه على ثقافته ومشقته وخطره ، دفعه إلى أن يطيح بأقراص الموت التي كان ينوي ابتلاعها. بعدما كشف له أن الحياة أعمق بكثير من البقاء في شرفة البيت ليرقب متصرا وجه سهام التي ستزد إلى أيمن قريبها ابن يافع الأسماك المسلح بكل شيء : قوة الجسد ، والبلغمية الذين يمنحهم أبوه الرواتب ، والسنج والمطاوي التي تظهر دائما وقت المراك. أيمن هذا غريم غير مزين والتفكير في مواجهته هو الجنون بيمينه ، لأنه يرتكز إلى الأموال الكثيرة التي تتيحها تجارة الأسماك الرابحة ، في حين أن أحمد عريان بين ذنابه قبأي سلاح يمكن أن يجالده به ؟.. مؤمله !.. تسأله من مؤمل . الانفتاح الاقتصادي يدمر مدينته والحرب تدمر العراق ، وهو متسحق تحت وطأة حبه الفاشل، والجهنمات المشرقة القاتلة ، وإحساسه المتضخم بالفقر وعدم الإنصاف ؛ والنتيجة الطبيعية لتماقب الإخفاقات هي الانتباه نحو المزلة والانكفاء على الذات.

واغتراب أحمد ليس قاصرا عليه وحده وإنما هو لغتراب يحتوي جيلا كاملا من سماته أنه محبط ومستلب ومعزول ، جيل ضاق باغترابه في وطنه ، ففكر في مفادرتة ، مثلما هو الحال مع الشاب ذي الثلاثين ربيعا الذي قنصر يأسا من الحصول على العمل ، وأولئك الذين يفكرون في اللحاق به ، ومثلما هو أيضا..ولمكن بتوجيهه مختلفة..مع صديقه سبزي خريج الهندسة ، الذي يجد سلوكه عنده فيقبل عليه ويجالسه ، صديقه المهندس هذا - ابن مدينة الاقتصاد الحر- أثر أن يحارث اغترابه بطريقة مماثلة لطريقة أحمد فيبيع السجائر وللياء الفازية ويحضر المملور ، وإن فاق أحمد بتفنيته لحلم استبدال الاغتراب عن الوطن بالاغتراب في الوطن ، ومعينه بعض صور للنندن وباريس ونيويورك وغيرها من المواسم البعيدة . واللؤصف بالنسبة لأحمد أنه لا يقدر على ما قدر عليه سبزي فالاستبدال العلمي - حتى - أمر بعيد عن خياله وخارج نطاق توقعاته وسبب إحساسه بهذا المعجز يعود حسب قناعته إلى الشر الذي تركته السماء يرمى في كل بقعة من كوكب الأرض ، فنثر الظلم والفقر ووزع الموت فوق العراق .

ومثلما ترك أحمد وظيفة الشركة الاستثمارية ترك كذلك مهنة إحصاء. شكائر الاسمنت ، ليس لتفاتها ومشتقتها وعملورتها ، وإنما للفساد الذي لكنتشفه فيها . تركها هذه المرة إلى مهنة متصلة بالطبيعة ويأندام الفجر. مهنة صيد الأسماك .. مهنة متدنية أخرى ، والأجر متدن بالقيمة. غصت جنيهاً لليوم .. تمب وزرق تتحكم فيه عيامل غير خاضعة للتخطيط الصارم أو التنظيم الدقيق ، لكنها أيضا مهنة اعتراها الفساد ؛ وعلى ما بها من كدح خملالة مضاطر فقد أغبره شيوعها أن الدم لا يتوقف عن النزف من فتحات الشرج عند الكعب. لذا ، ما أن يمتلك مهارة العزفة حتى يتركها لمجرد أن موسماً للسردين وفر له من المال ما يكفي للاحتكان عليه في الأيام المجالدة يتركها ليتصفح الجرائد ، ويستعرض في لساء الرئعات والفاديات، وينفتح على أحلام اليقظة وهي متصلة منده بقطر الندي وجف مصباح علام للدين والرياح لقي لا تأتي بما تشتهي السفن.

الرواية القصيرة من نوع الـ "Novella"

تتكون من ثمانية عشر وحدة قصصية بمتوسط ثلاث صفحات لكل وحدة (جملة الرواية إثنان وثمانون صفحة من القطع الصغير بمقاس ١٩سمx١٦سم ، والرواية صفحات خالية من اللون تكديداً لماني المزلة والاعترا ب) ، ويمكن لكل وحدة أن تستقل بذاتها ، لكن خطاب السرد الروائي يجمعها جميعاً. الشخصيات محدودة ، الأحداث قليلة ، وبرة الشبكة ضيقة.

يقل المشاهد الروائية وأدنى الأوصاف نجح المؤلف في تجسيد شخصية أحمد ، وفي جدل العلاقة بينها وبين العالم ، من خلال رؤية شاملة تحتوي : الكلي والجزئي ، العام والخاص، الموضوعي والذاتي ؛ فأحمد المكابد لاغترابه المنكفى على ذاته متصل في ذات الآن بما يحدث في أنساق محيطية متعددة منها المحلي والإقليمي والعالمي إلى أن يبلغ المحيط الكوني في آخر حصول الرواية ذلك الفصل الذي أعطاه عنواناً دالاً هو "دورة شمسية" ، وهو وسط هذه المحيطات الأخذة في الاتساع يمثل النقطة

للمركزية لأصغر محيط. إنه اتصال نسقي يبين مدى ضلالت أحمد - كشخص متقوقع - داخل دوائر عدة تحكم الحصار من حوله وتربككم عوامل الانسحاق والمرتلة عليه. إنه وضع يؤكّد اغترابه ، لكنه - حسب الرواية - لا يؤكّد الأبعاد الانسحابية لهذا لاغتراب ، فأحمد ينتقي من هذه الأنساق للحيطة به ، وعبر نتائج اتساع فضاءاتها ، ما يؤكّد كينونته وفي ذات الآن ينتهج النهج التمويضي الذي يعينه على مواجهة عزلته ؛ وهذا ليس غريباً على من يعانون اغتراباً من نوع ما ، فالذات غالباً ما تنتهج في سبيل ضمان بقائها - وإن لا شعورياً - مناهج تمويضية تمينها على مواجهة اغترابها ، كأن تستعيد طفولتها أو تزنو باتجاه يوتوبيا لا وجود لها ، أو تلوذ بأحلام ليقظة ، أو تستدعي بطولات التاريخ وأبطاله ، أو تزوّد إلى التراث الرسمي أو الشعبي ، أو تأتي من الأقاليم ما تظن أنه مسلاة لها مما هي فيه . وهذا عين ما انتهجه أحمد . فهو يستعيد الماضي ولا ينسى عم سليمان بائع السمينة ، ويرنو إلى واقع مستحيل - واقع نظيف عادل لا ظلم فيه ولا تقهيل ، وهو يعلم بكوكب خال من الجنس مثلاً يعلم بمولعة سهام وتقبيل ابنة خاله هدى ، ويولوج مملكة معشدة بمجريات فائقات الحسن لا وظيفة لهن إلا التعلق من حوله ، ويستدعي سلاح الدين وحروبه مع الصليبيين ، والأميرة قطر الندى ومصباح علاء الدين . وإن لم يته أحمد في دخان المخدر أو يفرق في بحار الخمر لو يدخل دوائر القمار كما يفعل عادة للنسقين اغتراباً . فلنا منهم أنهم يسلون أنفسهم في اغترابهم - فقد أتى فعلاً مشابهاً ، وإن كان أكثر أسناً وأقل تهاككاً ، وهو إيمانه ارتياد دور السينما التي يعمل على أن يدفن وقته فيه لكنها لا تقبل منه أن يدفن فيها موميته ، إنما فقط هي تمنحه - حسبما ورد بالرواية - خدراً مؤقتاً لذيذاً يبعده قليلاً من عالمه المليء بالإحباط. ولعل هذا النهج التمويضي هو الذي فتح باب الأمل - مولاي - أمام أحمد وحال بينه وبين التفكير في تناول أقراس الموت مرة أخرى.

السرد بضمير الغائب ، ضمير يفترض أنه لسارد عليم بهوالمع الأمور ومعايد ، لكنه لم يفسح في هذه الرواية عن تفاصيل كثيرة ، لأنه ببساطة متعاقب بشخصية محببة عاجزة معرومة ومكانها من المجتمع هو هامش الهامش ، ومظاهر الحياء السردية التي يتمتع بها عادة هذا

الضمير تضاعلت حتى حكايات تقارب من انعيازية ضمير التكلم ، وقد أزد من الشعور بهذه الانعيازية استخدام تكتيكات الاستدعاء والفلاش باك والعلم والوهم ، وهي تكتيكات تتفق وحالة الاغتراب التي تعيش الشخصية الرئيسة في قلبها .

وعلى قصرها تمتشد الرواية بمواضع المفارقة القائمة على التضاد ممتلك التي نجدها بين الخال والام ، وبين احمد واخته سهام ، واحمد ولين ، وصورة هدى في خيال احمد والصورة التي تكونها هذا الخيال عن سهام ، الطاقات التواقية للعمل وتمثلها القسري ، العمل كقيمة اجتماعية والعمل كمدمر للمنظومة الخلقية ، ثم حضور العرب وغياب الأمن ، جميعها ثنائيات ضدية يتأسس عليها عالم الرواية تأسيسا لا يحتاج إلى ثمة تأويل ، بل إن عنوان الرواية ذاته الذي هو عنوان أحد فصولها (أيام سمان - أيام عفاف) فيه إبراز لهذا التضاد وتصدير له .

وتمطي الرواية المثل الأوفى على تلاحم الزمان والمكان ، وإن طفت الزمانية في بعض المواضع على المكانيّة ، لاسيما في مواضع الصداقة منها، فتتوّن الرواية يعيل إلى الزمانية بدلا ، ويسفور بحين السارد زمن السرد فبدأ أول ما يبدأ بنهاير من عام ١٩٩١ عام التحرير والمدون تحرير الكهيت والمدون على المراق ثم تتوالى التوليف ففي ١٨ يناير ١٩٩١ تنقل وسائل الإعلام أخبارا مؤدعا أن المراق ضرب إسرائيل بصواريخ سكود، وإن أحدها سقط في الرابطة سباحا ، وفي مارس ١٩٩١ امتثل المراق لقرارات مجلس الأمن بالإضافة إلى استرجاعات لأحداث ارتبطت بأزمة معينة كهزيمة يونيو ١٩٦٧م أو العرب العربية الصليبية وغيرها من الأحداث الضاربة بجنورها في الزمن الكرونولوجي .

والمكان محدد بملامحه وسماته وطبيعة النشاط فيه ، إنه مدينة بورسعيد ، مدينة دمرتها آلة الانفتاح الاقتصادي مثلما دمرت آلة العرب الأمريكية مقومات القوة في المراق ، مدينة متمننة بمصانعها ومينائها وبحرها ، بشوارعها ومقاهيها وسلاطها ، مدينة حاضرة في لحظة السرد وضائفة في الزمن وتمارس هي وساكنوها فعل الانزلال .

لا تعلقات إذن في ميروية الزمان والمكان . انحدارات وارتباطات طردية قوية بين مفردات الواقع الأليم ومظاهر الاغتراب الموجه . للحنين الاقتصادي في ميوحة والاغتراب النفسي في تمام . الوطن العربي يضرب ويزمان فيتمزل المواطنون وينسحقون . بقدر ميوحة هذا يكون تنامي ذلك . لا ومضات انفجارية في الزمان أو المكان ، ولا تبديل لأقنعة أي منهما . كلاهما يؤدي دوره وكلاهما يسلم الشخصيات إلى دولر الاغتراب للخلقة .

وتفصح الرواية عن دلالة كتابها بوظيفة اللغة الأدبية من حيث جماليتها وقدرتها التمييزية عن الأساس والاتجاهات ودورها في استثارة الذهن والوجدان . ومن رأينا أنه مكان موقفا في استخدامه للغة بسيطة لا تحفل بالزركشات ولا التوشحات ، ولا تكتف إلى فضاة اللفظ وترادف الوصف ، ولا تعمل من المجاز جل ممها فجاءت ككاسهم للرئيس يصل إلى هدفه عبر أقصر طريق ، واتفقت والتراكيب الثقافية والنفسية والاجتماعية للشخصيات والسياق الاغترابي الذي ينتظم الرواية بكاملها . كما أن استخدامه للهجة الدارجة في الحوار دعم من هذه اللغة ووعدها بالواقع وجعلها أقرب إلى التصديق ، إلا أننا لم نرتج لوقوعه في بعض أخطاء منها ما نورد ذكره فيما يلي :

-- رغم ذلك من كمة البيع والشراء مائدة (ص ٣٦) ، وهو خطأ شائع وسعته على الرغم من أو بالرغم من .

أغريا ضبطن في شقة يمارسون الدعارة (ص ٤١) ، والصحيح يمارسونها يأخذ صبري تسعين جنهما لاغور ، يفتح يهم رغم ضكتهم (ص ٥٨) ، والصحيح يفتح بها على الرغم من ضكتها .

واحد، اثنين... ثلاثون (ص ٦٢) ، والصحيح اثنان صند حافة المياه تفصل بقايا للوجات للبهدة ساقه، جعلانها نظيفة لامة (ص ٧١) ، والصحيح تجعلهما نظيفتين لامتون .

ذهبت زينات وانطلقا برينما الطفل (ص ٧٢) ، والصحيح يزيق . رغم نفاقته . (ص ٧٢) ، والصحيح على الرغم من نفاقته أو بالرغم من نفاقته . وهكذا .

وتمت فطلة تجدر الإشارة إليها تتعلق بالمجتمعات النصية التي استخدمها المؤلف كنصوص موازية للنص السردى الأصلي وعددها سبعة مجتمعات متنوعة المصادر ما بين دينية وتراثية وأسطورية. ويفترض في النصوص الموازية أنها بمثابة مقابيح لما يليها من مسرودات ، لذا فهي تنتخب بعناية ، وعلى قدر إيجازها على قدر ما تكون دلالاتها أغنى وإيعايتها أعمق . وقد لاحظنا على هذه النصوص أن الدينى منها مأخوذ عن المهديين : المهدى (نص واحد) والقديم (نصان) وعن تعاليم زرادشت (نص واحد) ، والتراثي : الإسلامى (نص واحد) و البابلي (نص واحد) ، والأسطوري : عن جلجامش (نص واحد) . وهي نصوص تقدم إمالات روحية وحضارية وثقافية وتضرب في الزمان والمكان . وينسب للمؤلف أن أغلب هذه النصوص متصل بأرض العراق أو قريب منها ، هذه الأرض التي مثل تدميرها من قبل قوات التحالف بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية - كما سبق أن أينا - خلفية رئيسة لأحداث الرواية، إلا أنه يؤخذ عليها تفاوتها قصيرا وطولا . وهذا حق للمؤلف - فتراوحت دلالاتها بين العمق والغزوة والضخالة والشح ، كما يؤخذ عليها عدم اتساقها مع بعضها البعض ، وعدم توافقتها والنسيج اللغوي للسرد الروائي ، وتمتعت لو أنها اندمجت عضويا مع هذا النسيج بدلا من نبوغا عنه وعدم انسجامها معه .

وهي سياق للأخذ نرى أن تسلسل القطع والمباريات والعناوين الزاعقة إلى بعض المشاهد، لاسيما الأغربيات منها ، قد نال بعض الشيء من غنية الرواية ، فالسارد يحلنها صرخة ثاقبة - الفساد في الدولة ذاتها وفي ككل إدواتها ومؤسساتها ، الفساد في أنظمة الحكم ، اكتشف أن الفساد في العالم كله وأيس في مدينته وحدها - (ص ٧٩) . ويعيد السارد التقاط عناوين أخبار أحداث العراق الدامية وما أدت إليه الأوضاع الاقتصادية للشهيرة من تفاعلات - الأطفال العراقيين لا يجدون الدولة... ، الشيوع والمجانز لا يتحصلون على الطعام... ، - الكويونات أصبحت وسيلة التعامل في الحياة ، كويونات للدقيق ، كويونات للزيت ، كويونات للدواء ، كويونات للبنزين ، كويونات... (ص ٨٢) . قد يدفع البعض بأن الوعي العاد بمسببات الاغتراب مبرر لا يخلو من وجهة في مثل هذه الحالات ، لكننا ندحض هذا الدفع بأن هذه المباريات ، وما شاكلها مما ورد بالرواية ، لم تخرج عن شخصية من شخصياتها بلسان

القول أو لسان الحال أو حتى عبر تيار التداعي ، وإنما جاءت من خلال السارد العليم ، الذي سبق أن تغلب عن حياديته - كما أوضحنا من قبل - فبدأ ككفدين للمؤلف يستصرخه فيصرخ ويأسره بالصمت فبصمت . هذا من ناحية ، من ناحية أخرى فإن الفضاء الروائي على وجه العموم ، وفي الرواية التي بين أيدينا على وجه الخصوص ، يقبل من بدائل الاحتجاج على الأوضاع للأحقنة الإنسانية الإنسان الكثير دونما وقوع في ومدة المباشرة والخطائية ودونما لجوء إلى الأصوات الزاعقة التي تستجدي للشاعر أكثر مما تستثير للنم والوجدان.

المصادر:

- ١- بهي الدين موسى ، قيس من وهمج الروح ، غيول أدبيته ، محافظة الشرقية والفرع الثقافي بالشرقية ، ٢٠٠٦م
- ٢- أحمد سامي عمار ، جس الخالق ، غيول أدبيته ، محافظة الشرقية والفرع الثقافي بالشرقية ، ٢٠٠٦م
- ٣- إبراهيم صالح ، ألام مسان - ألام عجان ، إيزيس للإبداع والثقافة ، ٢٠٠٤م

اصطلاحات العالم الروائي عهد صخر والاب عائشة الخطاطبة نعوذجا

٥ . كلام عزيز

عندما سئل الفيلسوف الشهير - القديس أوغسطينوس (القرنين الرابع والخامس للميلاديين)١- عن الأسطورة ، قال عبارته الشهيرة : «إنني أعرف جيدا ما هي الأسطورة بشرط أن لا يسألني أحد عنها ، ولكن إذا ما سئلت ولدت الجواب ، فسوف يعترضني التلحيز».

نعم بالفعل نستشعر معنى الأسطورة جدا ويشكل خفي داخلها في كل إنسان منا ، ولكن إذا ما حاولنا التفصيل أو التعبير عن ذلك الاستشعار ، فإن الأمر يحتاج منا لجدل كبير ومناقشات كثيرة يضيق بها (جدا) لتمام هنا ، لذا فيمكن اختزال الحديث عن «الأسطورة» في القول: إنها الشكل الثقافي الأول في الحياة الإنسانية والذي كان يحتوي البذور الأولى للشعر والقصة والفلسفة والدين والملم والملم - مجتمعة٢-.

ويصل - برأسه - علينا سؤال ملح جدا : هل يتوقف إنتاج أو صنع الأسطورة بعد انتهاء العصر الأسطوري - عصر إنتاجها الذي استغرق المصور القديمة والوسطى (حسب تقسيم التاريخ العام للبشرية) وهما العصران اللذان يمكن أن نطلق عليهما «عصر الشفافية» أو بصياغة أوضح قليلا : هل أنتج كتاب المقدس الحديثة والمعاصرة أساطيرهم الخاصة التي تستند إلى واقعهم الثقافي والمجتمعي أم أنهم اكتفوا بتمثيل واستلهام أساطير الأقدمين فحسب؟

الحق إن الإجابة على سؤال (مركب) كهذا ، هي من النوع الوهمي الذي يجعلنا نتردد كثيرا في الإجابة بل ونحتاج محاولة الإجابة إلى جهود بحثية كثيرة حتى نحقق نوعا من الإجابة التي نعمل بعض اليقين النسبي وفيما يتعلق بالمكتابة المرببة تحديدا ويحاول د. عز الدين إسماعيل تقديم ثمة إجابة (وإن كان قد قصر كلامه على الشعر فقط) بقوله ، إنه :

• بقراءة النصوص الشعرية العربية والحديثة ، منذ بداية حركة التجديد الشعري في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من هذا القرن (المشرقي) ، نجدهما تموج بالتمثلات الأسطورية التي تمثلت في محورين : أحدهما استدعاء الرموز الأسطورية من شخصيات وأحداث من الموروث العربي والعالم القديم (٢) ، والآخر الثاني هو صناعة الأسطورة الخاصة بالشاعر وفقا لتجربته الذاتية و رؤيته الخاصة التي يجمعها الشاعر ويصوغها يتمثل السمات الأسطورية النظرية العامة (٣). وفي هذا المحور الأخير ، كان الشاعر يحتاج - في إنشائه الأسطورة الجديدة - إلى قوة ابتكارية فذة يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري (٤).

وفيما يتعلق بالمحور الأول - الذي تحدث عنه د. عز الدين إسماعيل - وهو "استدعاء الرموز الأسطورية" ، فإن الناقد الكندي الشهير نورثروب فرأي يخلق على ذلك بقوله :- إن استخدام الأسطورة لدى الشاعر ليس استمرارا لثقافته ولا هو استملاء منه على التقليد ، بل هو على الأرجح إسهام منه في تيار الثقافة العامة وتزويد المتلقي بأسباب التواصل وإضفاء للشاعرية والمنوية على روح السياق الأدبي ، بحيث يصبح العمل الأدبي مصدرا للمعرفة .. وإلى جانب تزويد السياق بروافد جديدة ، فإن استخدام الأسطورة يتجاوز إلى تشكيل الأدب ذاته وإمداده بقوالب جديدة أو تجديد قوالبه للورثة (٥).

وإذا كان كلام كل من د. عز الدين إسماعيل و نورثروب فرأي كان يدور حول الأسطورة في الشعر - استلهاما وصنعا فمادنا عن النشر بفنونه المختلفة ؟ وماذا عن الرواية ، تحديدا من بين للفنون الشعرية ؟

أقول - في هذا الشأن - أن ما قبل عن استدعاء وصنع الأسطورة في الشعر ، يمكن أن يقال أيضا عن الرواية ويزيد عليه أن الرواية لقيامها أساسا - وحسب المفهوم الكلاسيكي - على السرد الحكائي ، فإنها يمكن أن تستوعب - لكثير من الشعر أشكالا أخرى - من المعتقدات الشعبية والطقوس والسحر وغيرها من الأشكال الفولكلورية المتنوعة. ولا أزعم أني اطلعت على كل (أو جل) الروايات العربية حتى أستطيع استجلاء الأبعاد الأسطورية فيها ، غير أني استشررت بهذا أسطوريا ما في بعض روايات الروائي العظيم - الطيب صالح (٦) ومنها

روايات "مريود" و"بندر شاه" لم يكن لم يتسن لي دراستهما ، وربما لمكد لي ذلك الاستشعار دراسة "د. احمد العجاوي" عن الأسطورة بأنه - استخدام وتوظيف كأداة لنقل عالمة التجربة الإنسانية" ، وإن "الطيب صالح" لم يفعل أكثر من أن يمشى وقعه وينقل هذا الواقع بمعتقداته تماما كما يتحرك أمامه ، مسبقا في ذلك بكتاب التراجيديا اليونان ، ويظهر هذا في روايات : "عرس الزين" و"دومة ود حامد" و"مريود" و"بندر شاه" .. (٨) بما يعني أن "الطيب صالح" - حسبما رأى "د. العجاوي" - انحصر في استلهم واستخدام وتوظيف الأسطورة وعناصر للوروث الشعبي الأخرى .

وبعدما صدرت رواية "عائشة الغياطة" للشاعر والروائي" صلاح والي" (٩) وبعد قراءتها لأكثر من مرة وحسب أكثر من مستوى من مستويات القراءة ، أخذت جدا ، وجدتني مرة أخرى قد دخلت مرغما المصور الأسطورية بسحرها وخيالاتها وفلسفتها البدائية وروحها العميقة ومزجها بين الواقع (المتسكك الأساسي) والخيال الثوب الفضفاض الذي يلبسه الواقع في الأسطورة وكذلك جاذبيتها واعتقادها بصديق ما تقدمه .

واعترفت حكائية مقال أو دراسة (إحتفائية) بالرواية لنشرها في إحدى الدوريات الأدبية ، غور أن قلبي ومن قبله فكري - انزلقا إلى كتاب "كتاب كامل" - دراسة في رواية "عائشة الغياطة" أوشكت على الانتهاء منها بمون الله ، أتناول فيها كيف كانت علاقة الأسطورة "بعائشة الغياطة" - على جميع المستويات الرواية .

إذن ، كيف اسطر "صلاح والي" عالمه الروائي في رانته - عائشة الغياطة ؟

الحق أن "صلاح والي" في أسطوريته عالمه الروائي ، جمع بل ومزج بين أسلوبين مميزين - هما نفساهما المصوران اللذان تحدثت عنهما د. عز الدين إسماعيل ، احتوى ككل أسلوب منهما على مجموعة من الأدوات المستخدمة في صلب النص الروائي بالصيغة الأسطورية والشعبية .

الأسلوب الأول (الاستلهم) :

حيث استدعى وحشد الكثير من المعتقدات الشعبية المعروفة والأفكار الأسطورية الشهيرة ، والأنماط النوعية الأدبية الشعبية ، والأنماط الأسلوبية المثيرة في الأدب الشعبي مع تقديم رؤية ومعالجة

جديدتين تلك المتقدلات والموتيفات والأنماط النوعية والأسلوبية ، بحيث أصبحت تلبس ثوبا جديدا قديما - لنا - فيه • صلاح وإلى .

الأسلوب : الثاني (صناعة الأسطورة الفنية) ،

حيث خلق • صلاح وإلى • أسطورة الخاصة المستندة إلى واقعة للشخص (السحكرورة - قريته) وذلك عن طريق أسطرة (إضفاء الصبغة الأسطورية) شخصيات روايته ، وكذلك المساحة الزمنية والرقعة المكانية اللتين تحركت فيهما وعليهما تلك الشخصيات ، هذا علاوة على ارتفاعه بمستوى بناء شخصياته إلى المستوى الرمزي التجريدي ، بالإضافة إلى شاصرة اللغة التي عمقت من أسطورية العالم الروائي في عالشة الخيال .

وغير بالتكرار ككلا الأسلوبين المنحويين قد أنضج مع الآخر - عندما - في بناء النسيج الروائي ، الذي صار - بفضل ذلك الانضجار - محكما متماسكا ، يحتاج في فهم العالم الروائي - إلى تحليل عميق للعناصر الأولية لذلك النسيج الروائي .

وفيما يلي يمكن تفصيل تلك الأساليب - بشكل مختصر (لدواعي شيق المساحة المتاحة) ، باختيار نموذج تطبيقي يمثل الأسلوب المتميز منه .

الأسلوب الأول : المحطات الشخصية وجدة النهاية :

أولاً ، المحطات الشخصية :

تمثل • صلاح وإلى • - في (عالشة الخياطة) - أربعة عشر معتقدا شعبيا تقريبا ، هي :

الشؤم - التواء - الهاتف - دلق العنبر ووق الوقت مكان موت القتل - التفل (البصق) عند سماع نهيق الحمر - القحط والأوجاع - عدم جواز رؤية العريس للمرؤس قبل الزفاف - مواعاة الإنس والجن (المفاواة) - الولاية والولى - الممارسات السحرية - التابو (المحرم) - السر (الأسرار) - الوعد (النبوة) - الرسائل (الإشارات) .

لنورد : (دلق العنبر ووق الوقت أو البحار مكان موت القتل أو دفنه) ، وضمت جبهة رقية فاطمة بين رأس عالشة وصدرها ، وحملت جسد فاطمة ورأسها ورتبة عالشة إلى الخارجة ودفنت الجميع هناك ، وصادت

فوجدت عائشة نائمة فطبعت حلة عرس وأغنتها إلى الخارجة ودلقتها فوق مكان الدفن ودفنت مكانها ونأى في قلبه مسمار* (الرواية - ص ٤٦). هذا الطقس الشعبي المعروف الذي تتم ممارسته عندما يكون ميتة الشخص* قتلا* هو طقس مؤسس بشكل جوهري على معتقد شعبي بارز، يتلخص في الاعتقاد بأن الشخص المقتول غيلة* (بشكل خاص) يظهر له* عفرية*، وفي محاولة لتحميل الطقس والمعتقد المؤسس عليه، لم استطع التوصل إلى دلالة ارتباط الكثر من الأشجار ومظاهر الحياة النباتية الأخرى بمعتقدات شعبية بارزة (مكارتيابط نوع معين من الأشجار بالمعرفة أو الغلظة) أما دق الوند وفيه مسمار، فلمكن تحليله -تجريد بناء على خلفية ما يطلق عليه* السحر التشاكلي* الذي يقوم على مبدأ - للمعاكاة* (١٠)، حيث أنه بناء على ذلك المبدأ يصبح دق الوند وفيه المسمار نوعا من معاكاة- تثبت روح القتيل في مكانها - فلا تمثل في هيئة عفرية بعد ذلك، لتزعج الناس وتغيثهم إذن مكان هذا هو تمثل للمتعد فماذا عن جدة صياغته وتوظيفه داخل الرواية؟

الحق أن هذا الطقس ذا الغلظة للمتقدي الشعبية لو ورد في سياق روائي عادي لصار يمثل دجما لهذا السياق المادي باعتباره* تسكاة إحصائية ضرورية عنه نسهم في دعم ذلك السياق الروائي المادي حيث يكون الكاتب - في تلك الحالة قد اعتمد فكريا متهما الغرافة واللامنطق ليدعم به فكريا منطقيا (هو السياق الروائي المادي). وذلك للقدرة التأثيرية للفكرة بوجه عام.

أما في رواية (عائشة الغياصة) فقد تم توظيف هذا الطقس (الاعتقادي) الشعبي في سياق أسطوري شعري، فلم يدعم السياق الروائي وإنما تناسق معه وتوابع فالطقس في حد ذاته أقل درجة في التأثير من الوثيقة الروائية التي ورد في سياقها (فصل رقبة عائشة عن جسدها وتركيبة رقبة فاطمة السبعة مكانها). ودفن الأجزاء للتجربة من صلابة الانتخاب منه) ومن ثم فإن الطقس المتقدي بقيمته وتأثيره الشعبيين لم يدعم الواقعية بل ربما لتصور أن المكس هو الذي حدث أي أن الإبداع الفكري (متملا في سياق النص الروائي) جاء معلما من قيمة الفكر الشعبي (الذي يمثل الطقس للمتقدي) في حالة فريدة تفلير (المطروح) من الإبداع، حيث أنه في كل الأحوال يلجأ الروائيون - خاصة إلى دعم

إبداعهم بالموروث الشعبي سوى في حالة (عائشة الغياطة) على ما اتصور وعلى قدر ما قرأت . وهي الحالة التي دعم فيها سلاح والى-الموروث الشعبي بإبداعه الفردي.

ثانيةً أنماط الأسلوبية الأدب - شعبية:

ويقصد بها بعض أساليب الصياغة التي تتخذ شكل النمط والتي يشيع استخدامها في الكثير من أنواع الآداب الشعبي خاصة الحكائية (الروائية) منها.

وقد تمثل سلاح والى في (عائشة الغياطة) ستة أنماط أسلوبية مما يستخدم في الأنواع المختلفة للقص الشعبي وعلى رأسها السير الشعبية هذه الأنماط الستة هي: قطع التتابع السردى بتعليق عرضي - أسلوب الاستهلال القصص الشعبي - التأسيسية (نسب البطل) - تحليل الأسماء - تضمين الأمثال والتعبيرات الشعبية - قطع السياق للتشويق لموضوع (تحليل الأسماء) .

وهذا النمط الأسلوبى يمثل ظاهرة شائعة في الآداب الشعبية القديمة ويقوم على التحليل الصريح الأسماء شخصيات وأبطال وأماكن في الحكايات الشعبية أو الأسطورة أو حتى في بعض القصص لتوالت ومن أمثلته :

في التوراة نجد تحليلاً لأسماء بعض الشخصيات (إسماعيل - إسحق - يعقوب - يوسف - أبناء يعقوب وغيرهم) وبعض الأماكن (شيثيل - وجه الإله) (١١)

في الأساطير الإغريقية ورد تحليل لبعض الشخصيات (هيراكليس - سيد هيرا) وبعض الظواهر الطبيعية (إيككو - صدى الصوت / أسطورة نرسيس) (١٢)

في سيرة سيف بن ذي يزن . ورد تحليل للكثير من أحياء ومدن مصري (الجهزة - بولاق الكبير - الحسينية - الروضة - دمنهور - دهاط - أغمم - إسنا - أسوان وغيرها) بأن جعلتها أسماء لبعض زوجات البطل موق وقولاه وحكمائه وسعرته (١٣).

وفي روائع (عائشة الغياصية) تتبع صلاح وإلى أسلوبين مميزين في تحليل الأسماء هما:

١- التحليل التصريحي: ورد في الرواية موقعا:

الأولى: تحليل اسم صائشة قالت (فاطمة) هذه غرساء وربما تكون ميتة هتفت حبيبة

قلب الأم : لا .. إنها عائشة .. هي حيت حيت (الرواية ص ٤٦)

الثانية: تحليل ككنية السبعة التي أطلقها على فاطمة السبعة : .. فاطمة السبعة بصوتها سبعة مغنين من الرجال والنساء من الجن والإنس... (الرواية ص ٢٠)

ولئن تمثل صلاح وإلى هذا الأسلوب التحليلي الشعبي حكما ورد في المأثورات إلا أنه اختلف عنه - خاصة التوراة - في أنه لم يربط تحليل الاسم بشكل مباشر بالاسم للمحلل ، ولم يورد التحليل حيث يوجد الاسم ويظهر للمرة الأولى ، وإنما أورد تحليل الاسم في موضع آخر يلي ذكر الاسم بل ربما يبعد عن موقعه فالاسم صائشة ورد للمرة الأولى في (ص ١٢) ، بينما ورد تحليله في (ص ٤٦) ، والاسم فاطمة السبعة ورد للمرة الأولى في (ص ٢٨) بينما ورد تحليله في (ص ٢٠- ٤٢) ..

وهذه صياغة جديدة - نوعا ما لظاهرة تحليل الأسماء صياغة تربط بين الظاهرة الأسلوبية الشعبية وبين تقنيات السرد الروائي الحديثة.

٢- التحليل الإيحائي:

وهو يتمثل في الصنعة الفارقة من صلاح الدين بانتقاء أسماء شخصيات الرواية بحيث جاءت دلالات تلك الأسماء ملائمة تماما لطبيعة الشخصيات وأدوارها في السياق الروائي:

الرمح: يفارق حائط الأسرار (ص ١٩) - هجمات الرمح.. واقتحامه.. (ص ٢٠) - محروسا عندها.. (ص ٩٨)

حفي: حفن - فلان حفتة - أعطاه قليلا (١٤) قيام حفي الثالث للتسائل - حنكش وشكري وسعيد المتوكل (الليل من الأسرار رغم علمه بكل تلك الأسرار).

عثمان النجار: عثمان إعتثم به - استمان به وانتفع ، عثمان - فرخ الثمان (١٥) استمانه الثالث (حنكش وشكري وسعيد) بثمان في كشف ما يغمض عليهم من أسرار / النجار - تشكيل كتلة الغشب السماء بإعطائها شكل ما - تشكيل كتلة الأسرار في قلب

روائي وصل قطع الخشب ببعضها وصل الأحداث الروائية ببعضها اتقدم لنا في النهاية شكلا (قالها) روائيا.
عائشة: صيغة اسم فاعل دال على الاستمرارية - تجديد هيات عائشة باستمرار.

ثالثا: النشاط النوعية الأدبي - شعبية:

من الصعوبة بمكان تمثل أنواع أدبية شعبية بكاملها داخل العمل الروائي (بالمفهوم الحديث للرواية) ذلك أن أنواع الأدب الشعبي - خاصة القصصية منها- تتميز عن بعضها البعض بسمات فاصلة بين كل نوع والآخر (وإن كانت هناك بعض السمات المشتركة بين الأنواع) (١٦) . بحيث يصعب تجاوز وامتزاج بعض أنواع القصصية الشعبية كالأسطورة والملمعة مثلا) بينما تمكن حدوث مثل ذلك التجاور والامتزاج في بعض الأنواع الأخرى (كالأسطورة والحكاية التمليلية مثلا).

إلا أنه تحت ظروف خاصة كرواية (عائشة الغياطة) , بشروط معينة يمكن أن تتجاوز عدة أنواع أدبية شعبية جنباً إلى جنب في نسيج روائي من إبداع كاتب فرد. ومن هذه الشروط أن تتسع طاقة الرواية كمثل ذلك التجاور وأن تتلبس الحكايات للروح الشعبية وأن يكون على درجة عالية من الوعي بما يستخدمه من تقنيات أسلوبيّة فنية في روايته ودرجة أخرى عالية من القدرة على توظيف مخرجات اللاوعي عنده والذي يمثل أحد لبنات اللاوعي الجمعي مصدر الإبداع الشعبي.

وتتضمن رواية (عائشة الغياطة) بعض أنواع الأدبية الشعبية المألوفة المتمثلة . والتي أكثر صلاح والى مألوفيتها، إما بإعادة صياغتها بروية جديدة جعلتها تختلف إلى حد ما عن شكلها في النماذج التراثية أو بتضمينها عنصر جديد تماما عناصر يمكن اعتبارها بمثابة الإبداع الأسطوري الجديد وهذه الأنواع المتمثلة في الرواية هي : أسطورة الخلق نموذج الخلق للسمي (حرب الآلهة) - أسطورة الأصل أسطورة التجدد أسطورة الطوفان - لأساطير الإسكاتولوجية (المتعلقة بنهاية العالم) - الأساطير (الحكايات التمليلية) . هذا إلى جانب بعض مقطوعات (الرقى والأدعية).

موضوع: السامعيون (الكهنة) التحليلية:

والحكمة التحليلية هي : حكمة تشرح أصل عادة ، أو أصل حالة فردية ، أو مظهر من مظاهر الطبيعة داخل العالم البشري أو العالم الإلهي وهي أيضا حركات ذات طبيعة مسلمة ، كما تبدو الفكرة التحليلية وكأنها أصغرت إلى الرولية الأصولية كحكمة لاحقة (١٤).

وفي سياق أسطورة قنمها لنا صلاح والى - عن الخلق بواسطة - حروب
الأكلمة (بين) والد فاسمة السبعة وبين القوي (١٨) يقدم لنا حكايتين
تعليميتين.

الأولى: ... ولئن تمّت المرحكة بمقتل والد فاطمة السعبي وسالت الدماء
لترى أشجار البرتقال فضطوت في العام التالي ثمارا برتقالا تحمل دم
المقتول في داخلها ، برتقالا يذمه (الرواية ص ٤٧).

وهذه الحكاية تعلق ظاهرة نباتية موجودة بالفعل وهي الارتداد
عنده (لو دهم) وهي حكاية لم أسمع لها مثيلا فيما سمعته في التراث
الشعبي ولم أقرأ لها - فيما قرأت نظائرا لسطوريا.

ولاحظ في هذه الحكاية التعليلية اللب على مستوى اللغة في التعليل فمنما نقول يرتقال بدمه (أو أبو دمه) فإن الدم هنا منشود عن طريق ضمير المفرد النكر القائب إلى مجهول أعلمنا لنا سلاح وإلى من خلال الحكاية بأنه الدم المنسوب إلى ولد قاطمة السبعة (القتيل).
ثالثة: - وهكذا تم تعديد مكان ونتيجة للمركبة وارت الشمس . حدث وارت عجزنا عن إمرارق اللارق (الجني) فأنكشفت فصار يوم للمركبة ، وصارت الشمس تنكشف ككل عام في نفس للهاد عند تكبرها للمركبة (الزوليت ص ٤٦).

وهذه العكسية هي الأخرى تحلل ظاهرة كونية - هي ظاهرة
"عكس الشمس" ومنهج التحليل فيها له نظائر أسطورية أخرى لكنه لم
يقتضئ نفس الموضوع "عكس الشمس" (١٨) . وللاحظ هنا أيضا
ظاهرة "اللب باللب" ، حيث يحل "العكس" أزواجية دلالية "العكس
بمعناه (المعكوس) - احتجاب الشمس وذهاب ضوئها والعكس بمعناه
(الشمس) - العجل . والذي يشبه الظاهرة الطورية نفسها (العكس) في
طابع الزواجة.

ولا يخفى ما في المحكيات من سمات المحكيات التسلوية ، فإلى جانب عنصر " التلويح " ذاته نجد عنصر التسلية - الذي يسم به

الحكايات التعليلية . هذا على الرغم من اقتضاب الحكايتين وقصرهما الشديد.

رابعة الموثفات الأسطورية والأدب - شعبية:

تمثل (عائشة الخياط) بالمديد من الموثفات (الأفكار الأساسية) التي حفلت بها من قبل الأساطير وأنواع الأدب الشعبي الأخرى. لكن هذه الموثفات من رحلتها من "لا وعى" الحكاتب مروراً بالوعي حتى تحولت إلى واقع روائي من إنتاج الأديب الفرد اتخذاً أشكالاً ومياعات جديدة تحمل الكثير من القصص المميرة عن وعى الحكاتب بما يتمثله من موروث شعبي ولهم الموثفات من هذه النوع التي وردت في الرواية.

نموذج أنسنة الكائنات امتزاج الكائنات للتباينة وتزويجها التحول الحضاري في تاريخ البشرية - اختراق المواقف الفهيمة (الرحلة الأسطورية) - التحولات - لنوت الأسطوري - خرق القوالب
نموذج : أنسنة الكائنات:

ومذه الموثفة تعنى -ببساطة - إسقاط صفات الإنسان من حيوانات وانفعالات ومشاعر وكلام وتفكير على ما عداه من كائنات أخرى سواء كانت مخلوقة وموجودة في العالم الطبيعي (كالغولم والمولم السقوية وغيرها).

ففي رحلة الإنسان المبكرة لكك طلاس الكون , لها تقريب للمفاهيم والصور الكونية اللامرئية أو الفاضنة , وكذلك الماني المجردة فطلع عليها من صفاته الحسية , ما قريها وجعلها تهبط من تجريبتها إلى حسيته وهو ما عرف به الشخصنة بالتحسيس أو التجسيد والذي يمد من أبرز سمات الأسطورة وهو ما يستند بشكل جوهري إلى "قوة الخيال".

وكما جسد الإنسان قديماً آلهة في صورة بشرية , جسد أيضاً في إبداءه الشعبي بجهة الكائنات من حيوان ونبات وجماد وظواهر كونية في صورة بشرية وانضى عليها ما يخالف منطقنا للأول فبجعل هذه الكائنات شأنها شأن الإنسان تحمل وتفهم وتتعلق وتعزى وتسفر ويتكلم.

وفي رواية (عائشة الغياطية) العديد من حالات نسيئة المكائنات وإن
 مكان تتعلق بكلها بالنسيئة بعض الظواهر الطبيعية وبعض مظاهر البيئة
 الإنسانية النباتية والحيوانية.

الشمس : تنظر إلى الرمح وتشتت فيه .(ص ١٠) جرحها ينزف فبدأت في
 النزول خلف الأفق (ص ٣٦) تعقد ما بين حاجبيها وهي تبصر على
 الحقول وتمد أيديها وترت على الوزن (ص ١٢٢).

القمر يتوقف في سمت السماء ليستمع إلى الفناء (ص ٥٥) ترك وسط
 السماء واستدار ليكمل رحلته (ص ٥٩).

النجوم تضعك من فعل القمر وتكمل لمعانها (ص ٥٩).

الليل : بدأ في حبك عبايته على جسد السكالكرة فتصعب الرؤية
 (ص ٣٦)

النار : تكتف بشويها الأبيض وتنام (ص ٥٩).

الياه : يتعجب سطحها من ملاسة أطراف شجرة شمر البنت وتنفخ حلمتها
 ثديها وتفس بالجنين (ص ٦١).....

الندى ينزل في الفجر ويضرب بسيفه لكل شيء . فتجس الأشياء حتى
 تبتل ملايسها بالدموع (ص ٥٩).

الحيوانات : الهائم تعود بالناس من العقول (ص ٣٦) تنظر إلى التين
 وتعلمن ولا تفكر في الفد (ص ٥٠) تزعل لأن أمامها عمل
 طويل لكتتها تفس بالرضا ... وتتكلم لتهون على نفسها
 العمل (ص ٥٠) المصافير والسمام ينسون الفناء . الدهكة تظن
 أنها في ليل طويل ... والبلابل والزرزير لا تدري الزمن سريرج
 (ص ١١٢).

النباتات : النخيل يرقص ويميل على بعضه ويتساعل (ص ٥٠) حبوب
 اللقاح تسقط برشاما على مياهم الأزهار (ص ٥٥) / شمر البنت
 حزينة . تهدل ثمرها على الماء ... (ص ٦١) / الكافورة تفكر
 (ص ٩٢) / اللوزات تضعك من ريت الشمس عليها ... بعض اللوز
 يغمض فمه ويضم شفثيه مكانه يخاف الكلام (ص ١٢٥.١٢٧).

السماعات المشاعل والفوانيس تحرس الجن النورج بنام حتى يصحو وقتل
 العمل صولج الفلال تنظر من فوق الأسطح (ص ٥٠.٥٩) حيطان
 الدار تنفس وتزوم وتبكي (ص ١٤٢).

أسلوب الثاني: أسطورة العالم الروائي :

يعتمد شكل العالم الروائي وطبيعته بشكل أساسي (فيما أتصور) على طبيعة العناصر المكونة لذلك العالم من شخصيات و زمان ومكان (حين وأحداث وما إلى ذلك) وتلعب الشخصيات من بين هذه العناصر الدور الأكبر في تحديد طبيعة العالم الروائي . حيث أنها إلى الشخصيات في طبيعتها أولاً ثم في علاقاتها وصراعاتها هي التي تحدد مسار الأحداث كما أنها تخلق زمانها وحيزها لللائمين لطبيعتها إضافة إلى تعديلها أيضاً طبيعة اللغة التي تتعامل بها ومن هنا تختلف العوالم الروائية بين روائية وأخرى بل بين كتاب وآخر تبعاً لاختلاف الشخصيات وكذلك تتوقف درجة تماسك العوالم الروائية وصرامتها البنائية على مدى قدرة الروائي على رسم شخصياته ومدى دقته في ذلك.

وبعيداً عن تقنيات السرد الروائي الحديث (من اختفاء الراوي العلني واضطهاد الشخصية وتمزيق الحكمة الروائية وتدمير التكبيلة الزمانية واسطناغ الضمني في الرواية وغيرها) فإن معالجة عناصر الرواية هنا ستتم بالنظر إلى أسلوب أسطورتها فحسب.

أولاً أسطورة الشخصيات :

عندما نقرأ رواية (صانشة الغياطة) بشرى من الدقة نلحظ عالماً ورائياً شديد التماسك . شديد السهولة في الوقت ذاته وهو العالم الذي يبدو - بما فيه التمثيلات الأسطورية - كنسيج أسطوري محكم أو كحكيان روائي دقيق البناء إذا كيف رسم سلاح والى شخصيات روائية 1 وهل أسهم ذلك بالفعل في بناء عالمة الروائي للمميز؟

ولكنني نجيب على تلك الأسئلة لابد لنا أن نتعرف على السمات العامة التي تبدو عليها شخصيات الرواية من ناحية طابعها حداثيها طبيعة أدولرها - طبيعة صراعاتها وتفاعلاتها مع بعضها البعض.

١- طبيعة الشخصيات:

قسم سلاح والى شخصيات روايته من حيث طبيعتها النوعية إلى عدة فئات:

١- بشر خالصون: (أحمد الريح - صلي - جنكش - شكري - سعيد التومكل).

بد من خالصون: (عائلات الجن المشار إليها في الرواية والتي نشأت فاطمة السبعة من تزاوجها بمائلات الإنس).

جـ- كائنات مختزجة: ومنهم المعتصر البشرى الممتزج بالعنصر الجنى (فاطمة السبعة).

المعتصر البشرى أيضا مختلفا بأصول غامضة وعناصر مجهولة (صائشة - شليبة - حنونة - ست الناس - حفي - عثمان النجار).

د- كائنات غامضة: وهم ينقسمون إلى فئات فرعية، فمنهم:

- الأسلاف القداس: في الذين لا تتضح طبيعتهم البشرية على سبيل اليقين وإنما يشرتهم من أسمائهم أو وظائفهم (سليمان العبداء إبراهيم العبداء - عبد الحميد المعصري - عبد الله أبو الحياة - شامنداس صانع الدروع - زارع القرية).

- كائنات طبيعتها في شدة الغموض: وإشور إليها في الرواية بأفعال مصروفة مع الغائب أو وردت بضمائر الغائب (الهاتف الذي يحكم شليبة - الهاتف الذي يحكم أحمد - الكائنات التي تحدث عنها عائشة الكائن الذي تحدث عنه العم حفي - الكائنات التي تحدثت معها عائشة - الفواسين الأرضيون - حملوا الرسائل).

هذا التقسيم يحكمس تمعدا وتنوعا طبيعيا نتج من عنصري التباين والتزج بما أدى إلى ثراء الشخصيات، وهو الثراء الذي امتد بدوره إلى العالم الروائي ذاته.

كان لكل من هذه الشخصيات عالم جزئى وقد تشكل العالم الروائي من مجموع هذه العوالم الجزئية فجاء العالم الروائي شديد التماسك على الرغم من عنصر التباين شديد الانسجام شديد السيولة أيضا والخطوط الفاصلة بين العوالم الجزئية لم تكن تقاطع فاصلة بين تلك العوالم وإنما خطوطا وهمية تلمس عندما علاقات الشفوف ببعضها البعض.

يلاحظ أن صلاح والى على الرغم من دقته في رسم الأبعاد النفسية والوجدانية والروحية للشخصيات، إلا أنه أصرص قاصدا عن رسم الهياكل الخارجية واللامح الجسمية لتلك الشخصيات بتصوير ككل بمثابة قلوب، لو نمذجة بحيث تصور الهياكل الخارجية قناعا متفويا للشخصية بتصويره ككل قارى حسب قدرته على التخیل أو حسب طبيعة تخيلك وهذا يتسق تماما مع سمات الأسطورة حيث تمد الشخصيات الأسطورية بمثابة نماذج

عامة ، يختلف شكلها باختلاف المجتمع الذي يتداول تلك الأسطورة (لاحظ مثلا نموذج أسطورة ميلاد البطل) (٢١)

٢- قدرات الشخصيات:

تأسس على عملية التنوع الطبائعي لشخصيات الرواية تنوع آخر يتملق بقدرات تلك الشخصيات فهناك القدرات هي الأخرى موزعة على فئات:

لـ قدرات عادية: وقد حملتها - هي الرواية لشخصيات العادية من البشر الفاضلين ولتصبرت على - الكلامي فقط دون -الفعلي العركي وتمثلت في طرح التساؤلات وإثارة الشكوك ونيش الأسرار وهذا لا يقلل من فاعلية تلك القدرات لأنها تمثل أرقى أنواع النشاط الإنساني المتمثل باستخدام العقل والسؤال وكذلك لأنها - على قدر عدم فاعليتها ظاهريا إلا أنها كانت بذاتها هي البرزخ لوجود النص الروائي ذاته..

به قدرات خارقة: وقد حملتها طائفة المتميزين ولتقسمت إلى نوعين:

- الكلامي الخارق وتمثل في الإجابة على بعض أسئلة البشر الفاضلين واليوق ببعض الأسرار والخرافة منا تأتي من تميز هذه الطبقة بالمعرفة والإطلاع على بشر الأسرار - حقيقي - عثمان.

- الفعلي الخارق وتمثل في كمال الأعمال الخارقة للمألوف التي قام بها الآخرون من هذه الطبقة (عائشة شلبية - حنون...).

ومما يلفت النظر هنا أن الرواية أوجت لنا أن هذه القدرات الخارقة كانت قدرات ذاتية موجودة في طبيعة شخصيات المتميزين ولم تكتسبها من الخارج عن طريق تدريب لو ما إلى ذلك (قول حنكش.. لأن ما مع عائشة أقوى من السحر..) (ص ٦٧) قول عائشة (- فكل منا له قدراته التي تميزه عن غيره ولا يصرها أحد... (ص ١٠٠).

جـ قدرات لا متناهية: وهي تنتمي إلى طائفة الحكائيات الفاضلة ولم تستعرض الرواية لها منها بشك لصريح أو تفصيلي وإنما أوجت الرواية بوجود هذه القدرات من خلا حضور الحكائيات المتميزات صاحبة القدرات الخارقة تمكنكم تلك الحكائيات الفاضلة تدريبها وإرشادها وتحذيرها فمن يحكم عالما كعالم السحكرورة - بصورتها التي قدرتها الرواية ، لابد وأن يكون لا متناهي القدرة.

٣- أدوار الشخصيات:

كان من الطبيعي أن تتأسس أدوار الشخصيات في كل من الواقع و السرد الروائيين - على تعددية وتنوع الطابع والقدرات لذا يمكن تفسير أدوار الشخصيات في الرواية على النحو التالي:

مثيرو الأسئلة: وهم طائفة البشر الخالصين (حنكش - شكري - سعيد) وهذا الدور على الرغم من ضلته إلا أنه كان للبر القوي ذاته أو عل الأقل لوجود بنفس الصورة مع ملاحظة أن الأسئلة المطروحة لم تكن تعبر عن البهشة إزاء الأفعال المجانية بقدر ما كانت تمثل نهش البشر الأسرار وهو الأمر الذي كان يعد ضمانا لاستمرار السرد الروائي ، فحيث هناك أسئلة كانت هناك إجابات سرد روائي.

المحكايون المحكي عنهم: لعبت بعض شخصيات للمتزوجين دور المحكايين المحكي عنهم ولهمهم رصانة ، شلبية ، لعم حفي ، عثمان التجار وقد جرى دور هذه الطائفة بأسلوب المحكي للتبادل التناوبي ، طائفته وأيضا ممن هم ليسوا كذلك وقد تضمنت حكاياتهم أحداث استوعبت التجليات الثلاثة للزمن: الماضي والحاضر والماضي والمستقبل.

المحكي عنهم: وتمثلت هذه الطائفة في:

بعض الشفوس البشرية ذات الامتيازات الفارقة (أحمد).

بعض الكائنات القامضة (الأسلو - حاملو الرسائل - أصحاب الأسرار) وكون هذه الشخصيات محكيا عنها لا ينفي فاعليتها ورغم غياب دورها القوي إلا أنها اضطلعت بأدوار فعلية مجانية (فاطمة - حبيبة - ست الناس - حنونة) وأدوار كشفية روحية (حبيبة - ست الناس - حنونة - أحمد)، وكذلك وجودها المجاني ذاته (صاحب السر - حاملو الرسائل).

المحكايون وانحصر هذا الدور في ثلاث الساردة (مؤلف الرواية) ، والتي حلت عما تعلمه فقط في نطاق ضيق ، دون أن تكون شخصية معلقة بارزة داخل النص الروائي ، فالتصر دورها على الرصد الفارحي فقط وكانت بمثابة المراقب المحايد فهدت هذه الذات الساردة وكانها روح هائمة في السكالكرة المحكي ما يترأى لها عيانا فحسب بينما تترك التفاصيل لشفوس الرواية وهذا إنما يؤكد على إحدى تقنيات السرد الحديث المتمثلة في إنها ظاهرة الراوي المحكي.

ولقد اتفقت المحكي على لسان اللغات الثلاثة ثلاثة تطبيقات:

افتتاحيات الفصول بوصف للمشاهد الطبيعية أو بمشهد تمهيدي للحوار بين الشخصيات وأحياناً بمشهد طبيعي ختامي لبعض الفصول مماثل للافتتاحيات.

استخدام وصلات حكائية قصيرة للربط بين الأقسام لا للجهوء إلى السرد الحكائي للطلول نسبياً من بعض الشخصيات دون الولوع إلى عالم الأسرار.

4- مواقف الشخصيات والتهاء الروائي:

بناء على التصنيف العائلي والتدريسي والوظيفي للشخصيات يمكن وضع مراتب شخصيات الرواية (نفس المسجلات) على النحو التالي:

- طبقة مثوري الأسئل

- طبقة الحكاين

- طبقة المحكي عنهم على أن تتوزع طبقة الحكاين للمحكي عنهم بين الطبقتين (٢)، (٣)

إذا كيف أسهم هذا الترتيب في صياغة عالم الرواية وصيغت بالصيغة الأسطورية؟

أولاً، تتبع طبقة (مثوري الأسئل) في قاعدة النص الروائي وتمثل الدهشة وطرع الأسئل، وهذا هو نفسه الطور الذي بدأت به الأسطورة وجودها ونشأتها.

ثانياً، تأتي الإجابات على لسان الطبقة الثانية (الحكاين) معبداً من مرحلة السؤال وقد جاءت الإجابات ممثلة للهداية الحقيقية واللبنة الأولى في علمية صناعة الأسطورة لنا جاءت أشبه ما تكون بالعقائد القتائدية الجارفة التي يحملها النص بداخله وهي نفسها إحدى السمات البارزة للأسطورة القلمية - كدوغماتيكية حيث تقوم الأسطورة نفسها ككأس لا جدا فيه ، وتطلب منا التصديق على الرغم من لا واقعيةها(٣٣).

ثالثاً، جاءت طبقة (المحكي عنهم) لتمكس التصاعد الأسطوري بكون شطوفا يمثلون اللحظة الماضية المفرقة في البعد الزمني مما يدهم من أسطورتهم ، في حين كانت طبقة (الحكاين) تمثل الأسطورة في واقعها المعاش الأتي.

وأخيرا: اتخذ البناء الروائي - بناء على ما سبق- شكل الهرم للقلوب يبدأ البناء فيه عند القاعدة الضيقة (أو القمة القلبية) بطلقة سردي الأسئلة التي تمثل (لبور السردى) تليها طبقة الحكايات (التي تتضمن الحكايات فقط والحكايات المحكي عنهم معا) والتي تلقت ذلك لبور السردى وانطلقت تنسج مردها للتصاعد وكلما صعدت يزداد السرد تصاعدا واتساعا ومع هنا يطلق عليهم مباتحو السرد. أما ما سردوه عن المحكي عنهم فيمثل السرد ذاته بأساقبه المتنوعة وينتهى عند القمة (أو القاعدة القلبية) متوجا بالنص الروائي في مجموعة زروفي عائشة الخيامية وهو النص الروائي الذي يمثل الوطن البديل الذي أنشأه صلاح والى والذي يصطبغ بالصبغة الشعبية . ويلاحظ مؤلفنا أن يتحول إلى أحد النصوص الشعبية التي تعد ملكا للجماعة بأسرها لولا انتهاء العصر الشفاهى . والانتهاك التكنولوجي.

وجدير بالذكر أن البناء الروائي في (عائشة الخيامية) - كما يتضح مما حلف - يأتي عكس البناءات السياسية (الشعب - المؤسسات العاكمة - الحاكم) وعكس البناءات الصوفية (النجباء - الأبدال - الأقطاب الأوتاد - القلب الفوي) (٢٢) . مذان البناءان الأخيران يمثلان الهرم للحدول الذي تنجيه فيه السلطة من أعلى الهرم إلى قاعدته . بينما بناء (عائشة الخيامية) تنجيه السلطة فيه من أسفل الهرم للقلوب إلى أعلى .

٥- القهجا (سلوة الشو)

هناك ملاحظة بارزة جديدة عندما تتعلق بشخصيات الرواية وتمثل في فاعلية وكثافة الحضور الأنثوي وسلوته . في مقابل هشاشة وهامشية الحضور الذكوري وبخاصة على مستوى الأدوار فالحضور وفاعلية الأداء (الفعلية والكلامية) وسلوة والتحكم في حيوله بكل هذا أنثوي في غالبته (عائشة - حبيبة - شلبية - فاطمة السبحة - حنونة - ست الناس) سوى نقوشات - فكريية ليست في حجم ولا قدرة ومكانة الأنثوي (حننى - هتمان النجار - أحمد).

إذن ماذا يعنى هذا التحكميس للأنثوي؟

ونأتى الإجابة على مستويين:

القول الوعى: ويتمثل في احتمالية إشارة الكاتبة عن قصد ووعى إلى المرحلة الحضارية للشهوة في تاريخ البشرية والمسماة بمرحلة

للمجتمعات الأممية: حيث تبولت للآراء عرش الجماعة دينيا وسياسيا واجتماعيا وكانت أول: ككافنة وعرافة وساحرا وطبيبة ونساجة . وأول بناة وصانعة للفخار وتاجرة وزينا هي التي اكتشفت الزراعة... (٢٤) . والعلاقة بين مرحلة للمجتمعات الأممية والأسطورية هي علاقة وثيقة . فهما ينتميان إلى مرحلة صحيحة من تاريخ البشرية كما أن الأسطورة ذاتها احتفت بالمجتمعات الأممية . وأصلت لها أسطوريلا وخاصة كما يلوح في الأساطير الإغريقية (ثينا - الأمازونات - جزيرة ليمتوس) .

الافتقار إلى الوعي ويتمثل في احتمالية سيطرة ما يسمى بالأنهما على الكتابات فلم يكتبته الرواية فخرجت بهذا الشكل المكسب لطيفان للخيال الأدبي . والأنهما هي الأنثى الداخلية . لو تمسك لكل التزعات السيكولوجية للأنثوية في نفس الدرجة وهي التزعات التي تتجلى في الشاعر والناثق التراجيدية الغامضة . وفي الأحاسيس الباطنية . المعنوية التنبؤية . وسرعة الاستجابة لكل ما هو لا منطقي ولا عقلائي وذلك في مقابل الأنهمسو عند المرأة (٢٥) . ولأن الأنهما تظهر عادة في العلم بالنسبة للفرد التكر ولأن العلم - على مستوى الفرد يقابل الأسطورة على مستوى الجماعة . فإن الأساطير هي الأخرى قد احتفت بالأنهما كما احتفت بها الفنون التشكيلية والفن السينمائي وهو ما يمكن أن يتسحب على الأدب أيضا مما يرجع احتمالية سيطرة الأنهما على صلاح والى في كتابات الرواية خاصة منهجة الأسطوري فيها .

ثانيا، أسطورة الزمن:

للزمن علاقة وثيقة بالسرد الروائي تتجلى في أن الحدث السرد هو الذي يبعث الحياة والدلالة والنفعة في الزمن . الذي يبدو بدون ذلك الحدث السردى وكأنه خيوط ممزقة غير دالة ولا نافعة ولا تعمل أي معنى من معاني الحياة (٢٦) . أي أنه - في السرد الروائي - لا يحدث بدون زمن ولا زمن بدون حدث .

وقد يتصور البعض أن الحدث الأسطوري . يظن أو يتحلل من علاقته بالزمن وهو تصور خاطئ . فالطبع كما يرتبط الحدث الأسطوري هو الآخر برباط وثيق - بالزمن غير أن وجه الاختلاف بين كلا الزمنين زمن السرد الروائي وزمن الأسطوري رأي الزمن الذي تستغرقه الأحداث يحكم في أن للزمن الأسطوري خصوصية ما وله سمات فارقة تميزه عن غيره وهي السمات التي تتجلى على النحو التالي:

تتبع الأسطورة في طريقة سردها معنى بعيدا عن الزمن وتتصرف بنمط لا وقتي أو لا زمني وذلك حسب مفهومنا نحن للزمن ، وهذا ما يمنح الأسطورة قيمتها.

في التفكير الأسطوري ليست هناك لحظة محددة يمر منها الموت إلى الحياة أو الحياة إلى الموت فالأسطورة تمسب الميلاد صودة والموت بقاءا الزمن الأسطوري هو زمن غير محدود يشير إلى زمان أول قديم حيث بدايت الأشياء . وحيث يفقد التاريخ قيمته الأساسية كذلك فالزمن الأسطوري ليس له معنى محدد فالأسطورة ترى أن الماضي لم ينته بعد بل ما يزال مستمرا(٢٧).

ولما اتسمت شخصيات رواية (عائشة الغياطة) على نحو ما رأينا سابقا بالطابع الأسطوري فإن هذا يستوجب بالضرورة أن تتحرك هذه الشخصيات على مساحة زمنية خاصة تلائم طبيعتها الأسطورية إذن كيف أسطر سلاح والى وإلى الزمن في روايته؟ امتوت (عائشة الغياطة) على زمين مكان يتداخلان كثيرا.

الأول ، الزمن شبه الحتمي ، وقد تعلق بطائفة البشر العاديين وعلاقتهم بالمتزجيين وبعيائهم اليومية وما دفعنا إلى أن نطلق عليه شبه الحادي أنه يتعلق بالمعاش اليومي من ناحية غير أنه ليس محدد . في الوقت نفسه بفترة تاريخية محددة وذلك عكس الحال في رواية سلاح والى السابقة على رواية (عائشة الغياطة) واللاحقة عليها (تحيق الضفدع) ، (ليلة عاشوراء) ، (كائنات هشة لليل) ، (الرصيف) ، (فتنة الأسر) ، (الجميل الأخير).

الثاني ، الزمن الأسطوري المطلق ، وهو الزمن الذي اكتنف الشخص للمتزجة في علاقتها ببعضها وكذلك الحال بالنسبة للأسلاف وأصحاب السرد وحاملو الرسائل من الكائنات الفائقة وهو يتميز بكونه فريدلديه أحيانا ينطلق من نقطة غير محددة لا نستطيع وصفها بأنها الماضي على وجه اليقين.

ليس خفيا متبادا أحيانا أنرى أي أنه لا ينطلق من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل على التعاقب بل أنها أحيانا ثلاثا يتعلق بمركبة الشخص الفائقة في لحظة لا نستطيع وصفها بأنها الحاضر وقد انصهرت التحليلات الزمنية الثلاث

(الماضي -الحاضر - المستقبل) في لحظات زمنية مطلقة غير محددة تتسم بكونها تليق بحركة الشخص.

وقد ترتبت هذه الصيغ الزمنية في الرواية تأسيسا على طبيعة الشخص.

فمكام السكالكورة من الكائنات الفائقة خارج دائرة الزمن الأرضي أو يضمنون لزمن خاص.

الأسلاف: حكاياتهم مجتزة زمنية حيث تشير إلى لحظات من حيواتهم ليست هي البدايات ولم تورد الحكايات نهائية فبدأوا ككأنهم هم أنفسهم الزمن نفسه متقلبا في الوجود.

المتزوجين: بعضهم له بداية ولكنها أسطورية وقاطعة نتاج تزواج الجن والإنس - عائشة ليس لها أب من الأساسي وأنها غير محددة وفي الوقت نفسه لم يكن لهما نهائية أيضا وقاطعة امتدت في رقبة عائشة في تحولاتها وتحدد مكانها.

وكل طبقة للمتزوجين بلا استثناء لا تخضع للزمن الأرضي المادي فهم يعملون فوق ظهورهم أعمالا (أعمالهم) لا يصدقها العقل البشري فكلهم عاشوا وقمة الطوفان واستمروا في الوجود بعد ذلك عبر آلاف السنين بما يفرجهم من دائرة الموضوع لسيرة الزمن على أي حال هذا علاوة على أن هذه الطبقة استمرت في الوجود أيضا وامتدت لا بعد انتهاء زمن القص (نهائية الرواية).

وإضافة إلى زمن الرواية على هذا الحال السابق بيانه أضاف صلاح وإلى وحدات زمنية مبتكرة جدا من قبيل قبل لذان المغرب بشويق... (ص ١٠) ، سومي (حبيبة) مستمرة ربما من أول بدور السكالكورة (ص ١٦) ، عندما كان الفيش أعلى من البوص والبوص أعلى من النخل (ص ٢٨) بجانب الألفاظ الزمنية المطلقة من قبيل -سوكانت عائشة وحبيبة قد عاشتا مع قاطعة السبعة في الفارحة أيام زمان... (ص ٢٨) ، -داخلها (عائشة) مناطق مظلمة كالأيام السابقة على ظهور السكالكورة (ص ١٠١).

ثالثاً : أسطورة المكان (الجزء) :

يتركب على أسطورة الشخصيات والأحداث والزمان - بالضرورة أن تتحرك تلك الشخصيات وتدور هذه الأحداث بمنها الأسطوري في -ميز-

أسطوري ليتحقق عنصر الانسجام السردى بين عناصره جميعا وقد أسطرة سلاح والى: عالم الرواية الكائن: عبر عدة وسائل أهمها:

١- تضمين الرواية عوالم أسطورية بذاتها:

ومى عوالم تخضع صورتها لقوة الخيال الإنسانى مثل عالم ما تحت الماء , عالم ما تحت الأرض العالم السفلى (الدور الآخرة حسب التصور الأسطوري) عالم القواسين الأرضيين (الذي يتضمن ماء الأزل , عالم الكنت , مدينة للمرفق)

ورغم تراثية هذه العوالم إلا أن سلاح والى أضاف لصورتها لمسة خاصة نشأت من عملية التزج والتكبيب وذلك مثل: ارتباط ماء الأزل (ما قبل الخليقة بعالم الكنت) (الوجود) بالمعرفة (الارتباط بالإنسان الأول).

٢- أسطورة الأماكن المادية:

وقد اتبع الكتاب فى أسطورة أريمت أساليب هى:

- تأثير المكان ومطلقته: والتأثير هو جعل المكان بوابة للأحداث - منطلقها ومرجعها , وللمطلقته مى فتح الحدود المكانية لهذا المكان وتمديد ما بحيث يصبح المكان هو الكون كله مستوعبا الشفويات والأحداث دون وجود عوالم أخرى مفارقة وفى نفس الوقت هى كسر محدودية دلالة المكانية ويتعلق هذا الأسلوب بمكانين فى الرواية هما السكاكرة (التي تمثل من مجرد قرية عادية إلى عالم كونى أسطوري) والخارجة (التي تمثل أزياء الوجود , وتحتوى الكائنات الفائقة حكما أنها كممكن مسبوبة داخل زمن أسطوري).

- التشخيص: وهو يعنى "تقريب المفاهيم والمعاني للجرده والكائنات اللامرئية أو اللامسوسة فى صورة مادية مدركة بالعولس" وكذلك تجسيد الكائنات الأخرى هذا الإنسان فى صورة بشرية ويتعلق هذا الأسلوب بالسكاكرة كعالم روائى كلى:

... والسكاكرة من ينظر إليها يحسبها نائمة... (ص ١٤).

... وتنحصر جذران السكاكرة ويوتها ونفيلها مجمات الريح

عليها... (ص ٢).

... فقهت حيطان السكاكرة... (ص ٢٢).

... فابتسمت السكاكرة... (ص ٥١).

... وما هو وجهها (عاشت) أمام وجه السكاكرة... (ص ١١٩).

جـ ربط المكان بالشخص الفائقة بمعنى أن يكون المكان مسرحاً لوجود الكائنات الفائقة المجهانية ولعلاقاتها وصراعاتها على نمويومي مماش بانتمائهم إلى المكان بشك دائم حيث يكفى وجودهم في المكان لأسطرته بغض النظر عن وقوع أحداث خارقة فيه وهذا الأسلوب يتعلق به الخارجة كمعولن للفائدين:

«... وكانت عائشة وحبيبة قد عاشتا مع فاطمة السبعة في الخارجة أيام زمان عندما كان اليرش أعلى من البوس والبوس أعلى من النخل» (ص ٢٨).

«... وهي فاطمة ظلت في اليرش في الخارجة ترصلا الجرن وتعلمها القناء» (ص ٣١).

«... وكانت الخارجة مرتما للقاء في ضوء القمر في تنفس بون غناء الإنس والجن» (ص ٤١).

د ربط المكان بالأفعال الخارقة وهو يحثي مهمل المكان موقعا لحدوث أفعال خارقة لقولن الطيبة والمألف والمنطق . دون اشتراط العلم بمن يقومون بتلك الخوارق مع ملاحظة أنه كلما ازداد تجهيل القائل صاحب الخوارق كلما ازداد القمل «خارقة» وصحائبة وكلما تعمقت أسطورة المكان ويرتبط هذا الأسلوب بحجرة أم سعيد:

«... في أول الأمر دار في ذهنه (الومج) أن يسكن حجرة أم سعيد ولكنه على غير عادته خالف» (ص ٢١).

«... توقفت حركته النحيل ، بينما امتزجت حجرة أم سعيد كلما ذكر اسم حبيبة وصوت الكلاب» (ص ٣١).

«... والذي ولدته (فاطمة) كان ذكر أغرس ومات وأنا (شاهيه) دفنته يهدي في حجرة أم سعيد وهو الذي كان يظهر لعنونة تحت الماء» (ص ١٥).

«... وكان صلب سموت ويسمع منها (من شاهيه) حكاية حجرة أم سعيد وجنونة ولكنها تتكلم في مواضع أخرى» (ص ٨٠).

٢-٢ داخل المواقم الأسطورية بنقها وللأسطورة:

عندما أسطر سلاح وإلى الأمكن العادية ارتفع بها إلى مستوى الأسطوري الخالص وجعل منها «حمت» (النسيج المرضي) المكان في الرواية ثم جعل المواقم الأسطورية (بنقها) بمثابة «سدى» النسيج الطويل ثم عشق ككلا من اللحمة والسدى مع بعضها فاكتمل النسيج

الأسطوري في الرواية فيما يتعلق بالحكاية وهي الأسطورة التي تضافرت مع أسطورة العناصر السردية الأخرى فتنتج لنا في النهاية نص أسطوري يسمى (عائشة الخياط) من إبداع روائي متميز اسمه صلاح والي- تفاخروا عنه سهوا أو عمدا ولو ظهر نص (عائشة الخياط) في العصر الشفاهي لكنا لا نلنا نسمعه على الرواية كـأسطورة شعبية.

المراجع والمراجع

١. مكريس أوغسطين (٢٥٤-٢٢٠م) لاهوتي وفيلسوف، كاثوليكي حاول التوفيق بين الكفر الإفلأوني والعقيدة النصرانية.١
٢. أنظر: دمكارم محمود عزيز، الأسطورة فجر الإبداع الإنساني المهيمنة المامة لتصور الثقافة، سلسلة (الدراسات الشعبية) العدد ٦٦، مايو ٢٠٠٢م، الباب الأول الأسطورة.٢
٣. كان مبدئ شاعر سياسي من أكثر الشعراء العرب الذين تناولوا الرموز الأسطورية العربية (عشتار - تموز - السندباد - إرم ذات العماد - عنتر وعبلت - أبو زيد الهلالي وغيرها)، والمالية خاصة الإغريقية (برميفوني - أوسيسوس ونيلوب - أوديب وجوكاستا - ميروزا - أطلس - هرقل وغيرها).١
٤. كما تمثل الكثير من الشعراء المعاصرين العديد من الرموز الأسطورية ومنهم:
 ٥. لدونيس تمثل شخصيته سيففون (سيزيفم) الإغريقية (قصيدة الإله ليت ديوان أغاني مهيال دمشق).١
 ٦. أحمد عبد المحطى حجازي: تمثل أسطورة أودب وأبو الهول: قصيدة: شهيد لم يميت / ديوان الم يبق إلا الاعتراف).١
 ٧. يوسف الخال: تمثل أسطورة «عشتروت» ودونس» (قصيدة الدعا ديوان البئر للهجرة).١
 ٨. أمل دنقل: تمثل الرموز: سلطان زقاء اليمامة (ديوان الجكاء بين يدي زقاء اليمامة).١
 ٩. عنترة ونفس الديوان
 ١٠. كليلب (ديوان لقوال جديدة عن حرب البسوس).١
٩. سبقت لي دراسة العناصر الأسطورية في الشعر العربي المعاصر عند كل من صلاح والي (ديوان الرؤيا والوطن) محمد عفيفي معز (ديوان يتحدث المسمى) محمد سليمان (ديوان سليمان للكلم).١
١٠. أنظر: دمكارم محمود عزيز: الأسطورة وشعر العداثة دراسة في مجلة (رؤى) نشرة ثقافية تصدرها النادي الأدبي بثقافة الشرقية، مايو ١٩٩٥م، ص ١٧٢-١٧٤

د/ عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، قضايا وتوليفاته
الفنية والمعاصرة، دار الفكر العربي، بيروت ٢٠٠٢، بدون تاريخ، ص
٢١٧.

مروان نورثروب فراس الأدب والأسطورة، دراسة في كتاب ربي
النقد والأدب، ترجمة د. محمد العميد، إبراهيم شحات، دار النهضة
المصرية، القاهرة، ١٩٨٩م، ص ١٦-١٧.

د/ أحمد شمس الدين الصياح، صناعات الأسطورة - الطيب صالح،
الهبة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة (سلسلة كتاب
الشباب، ١٩٩٨م.

المرجع نفسه، ص ٨٦.

صلاح والي، عائشة الضاحية، الهبة المصرية العامة للكتاب،
سلسلة (مقتنيات فصول)، العدد ١٢٢، يناير ١٩٩٧م وصدرت منها
طبعة في: مكتبة الأسرة عام ٢٠٠١.

السحر التشاكلي يمثل - مع السحر الاتصالي - فرع السحر
التعاطلي ويطلق عليه قانون الحكمة ويقوم على مبدأ التشيئة
ينتج التشيئة فإذا أرد - مثلاً - إنشاء شخص ما، يرسم السحرة هبة
على الأرض ويخزف في تلك الصورة خنجراً أو ما إلى ذلك بفرض إحداهن
نفس الأثر في الشخص نفسه وكذلك الحال في حالة إسقاط المطر
عندما يحل الجفاف، يقوم ساحر القبيلة بحككة عملية تجمع
السحب ثم يرش بعض المياه ويمسح بعض التعاويذ فيسقط المطر.

١٧. انظر: جيمس فريزر، الفصحى النامية - دراسة في الشعر والدين،
الجزء الأول، ترجمة د. أحمد أبو زيد وآخرين، طبعة الهبة المصرية
العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٢١م، ص ١٠٨ - ١١٤، ١٨١.

انظر: الكتاب المقدس، أي كتب المهدبين القديم والجديد، دار
الكتاب المقدس، القاهرة، طبعة ١٩٨٧، سفر: التكوين والخروج.
انظر: أوفيد، مسيح الكائنات (ميتامورفوزيس)، ترجمة وتقديم
د. روث صكاشة، الهبة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

انظر: سورة فارس اليمن لذلك سيف بن ذي يزن مكتبة ومطبعة
للشهد الحسيني، القاهرة، طبعة ١٣٩١هـ.

المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، الطبعة الثالثة،
١٩٨٥م، الجزء الأول، ص ١٩٧.

المرجع نفسه ، الجزء الثاني ، ص ١٠٥.

٢٢. تفصيل الفروق والمشاوّهات بين أنواع القصص الشعبي ورد في: د/مكارم محمود عزيز ، الجبلولة والبطل في أسفار القرا (المعهد القديم) : دراسة فولكلورية مقارنة ، مكتبة الناقد ، القاهرة ، قيد الطبع ، الباب الأول.
أنظر: د/ مكارم محمود عزيز ، الأسطورة فجر الإبداع الإنساني - ، ص ١٦٧-١٦٨.

مكان الخلق في هذه الأسطورة المشار إليها يتعلق بخلق عانثشة في مقابل الجنى الماشق لفاطمة الهولية مع بعضها البعض وهي الأسلاف التي كان يمثلها: والد عانثشة في مقابل الجن الماشق لفاطمة.

٢٧. هناك أسطورة تمثل ظلمة وجود الريح مفادها أنه كان إله يجب قتله ، ولم تبادلته الفتاة عشقا بعشق ، فعزى الإله واعتزل في كهف وسار يهكي ويتنهد ، فكانت تنهداته هي الريح... من ثم يتشابه منهج التحليل هنا مع منهج سلاح والى ولكن ليس فيما يتعلق بولقمة واحدة لا

أنظر: د/ عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مسلسل (عالم المعرفة) العدد ٢٤٠ ، ديسمبر ١٩٩٨م ، ص ٦١ ، ٩٢ .
راجع : الأساطير المتوسطة كما أوردتها أوتورانت في كتاب راجع: د/ مكارم عزيز الأسطورة فجر الإبداع الإنساني ص ٩٢-٩٠.

راجع : محيى الدين بن عربي ، الفتوحات المكية ، السفر الحادي عشر ، تحقيق عثمان يحيى الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٧م

أنظر : فراس السواح ، لغز عشتار: الألومية للنثشة وأصل الدين والأسطورة دار علم الدين دمشق ، الطبعة الخامسة ١٩٩٢م ، ص ٣١-٤٠.

٣٣. د/ عبد الملك مرتاض ، المرجع نفسه ، ص ١٧٠-١٧١

٣٤. د/ مكارم محمود عزيز ، الأسطورة فجر الإبداع ص ١٠٤-١٠٦.

العصور الرابع :
القصة القصيرة

قراءة فب ثاوث مجموعات القصصية

السيد الفهسي

(١) مقدمة البناء في " أغنية مزينة عن بلعالية "

قال القدماء : " النحو خادم للمنى " ، وقال الأسلوبيون : " بل هو للمنى نفسه "

والفرق بين القولين موة بسجم ألف عام ، بين بلاغة تقليدية - أقلل باب الاجتهاد فيها - منذ قرين بعيدة - ونظريات نقدية حديثة تتطور في شكل لحظة . وسنحاول أن نقرأ هذه المجموعة القصصية للقاص " صلاح عساف " في ضوء " النحو التوليدي " وهو منهج نقدي حديث .. قديم .

الحرف : في قصة " مطر مفاجئ " ص ١٥ : " كان يتكئ إلى سور الحديقت " ، والأقرب أن يستخدم حرف الجر " على " ، يقول القرآن الكريم : " متكئين على الأرائك " .

وفي ص ١٦ - كانت تعرف بعينها في لنام " ، والأقرب الحرف " إلى " .
وفي ص ١٧ - كانا ينتهيان على إسفلت الشوارع " ، والأقرب أيضا الحرف " إلى " .

ومن السهل معرفة الفروق البلاغية أو الأسلوبية التي دفعت للكاتب نحو هذا الاستخدام الخاص للحروف . والاعرف عن التأليف في استخدام الحروف ككثير في هذه المجموعة القصصية ، وهذا الاعرف لا يدخل الكاتب تحت طائلة الخطأ النوعي ، فحروف الجر كما يقول القدماء - ينوب بعضها عن بعض " ، و " الحروف خاصة للتصلة - لا معنى لها في ذاتها وإنما تكتسب للمنى من وصلها بفقرها " . وكلام القدماء عن الحروف صحيح ، ولكنه لا يقتصر على " الحروف " فقط وإنما ينطبق على " الكلام " كله " الاسم والفعل والحرف " .

فكما تؤثر المفردة في التركيب ، يؤثر التركيب في المفردة ، ولا توجد دلالة - محددة - لأي لفظ إلا في المجمع ، ولا تتكلم عن أسلوب أو بلاغة إلا من خلال التركيب والبناء .

الاسم : يحكى الحكاتب من استخدام الضمير - المستقر - لتضمن زمن للنصي حتى وإن لم يسبقه - ظلمز ، والفرق بين ال - لنا - وال - هو - كبير في بنيت الأسلوب ، فالأول أقرب إلى - الثنائية - والثاني أقرب إلى الملمعية ، وهذا الهمد الأسطوري وهو الأحلام في نصوص المجموعة هو الذي أصلى الهمد للمعنى جالهما صوريا لا تاريخيا . حكما يستخدم الحكاتب أحيانا الضمير البارز في موضع الاسم الظاهر ص ٢٤ - كان - هو - ولقنا في مواجهة المرأة .

وص ٢٢ - وكنت - هي - . تقارب من باب العماد - صرفنا التنازع وقتا لنظرية - العامل - ولم نعرفه في باب الضمان يقول الحكاتب ص ١٦ - شك راحة يده بين أسابعها الدقيقة وسألاها

هل لديك تفسير ؟ سرية برودتها إليه لفكرة - الضمير في برودتها يعود إلى أسبابه ويحتمل أن يعود إلى لفطانية وهي الأولى نوعيا فهي الأقرب ولحكاتب الحكاتب هنا لا يمتد إلا بالمعنى الناتج عن التكميل ، وقدما قالت العرب : - غرق الثوب للسمار - .

الفعل : هل يحتاج النحو العربي إلى قواعد جديدة ليولعب الكتابة الجديدة ؟ ، أم يحتاج إلى حذف بعض قواعده البالية ليتواءم مع تلك الكتابة الحديثة ؟ إن أي تطوير للنحو العربي يجب أن يبدأ من قول القدماء الصحيح : - النحو خادم للمعنى - ، خاصة وإنما وحتى الآن عيال على علماء القرن الثالث الهجري في معظم ما وصل إلينا من إنجاز نوعي لم يعد ممكنا - دون تعديل - أن يتعاضد مع النظريات الحديثة في علم اللغة وفي سائر العلوم - هذا التقسيم الوصفي الثلاثي للمصنف : الكلام - اسم وفعل وحرف - ، الفعل - ماضي مضارع وأمر - ميموز - سالم مضط - مثال أجود ناقص .. إلى آخر هذه التقسيمات الأصعب القائمة على التثنية ، والتي أصبحت إطارا ضيقا تحاول اللغة أن تنحسر فيه ، واللغة ككائن حي ينمو ويتطور ويشيخ أيضا إن لم يمدد أبنائه من روحهم وأبدانهم - يعود إلى الفعل .. قال القدماء : - الفعل صمدة - ومع ذلك وضموه ثلاث ثلاث ، وساووه بما هو دونه يكتسب الفعل كهنونته من دلالاته على الزمان والذات .. والحكاتب يدمر تلك الفاصلة في الفعل ، يقول : ص ١٦ - قلت لك هذا من قبل ، ربما قلته ، أنت لا تريد أن تصدقني .. قلت - ماضي .. هذا - اسم إشارة - أقوى المضمير ، لك - حكاتب الخطاب - حضور أيضا ،

من قبل - ماضي - مرة أخرى . ، ربما قلته - يشحك في الجملة كلها - .
لنت لا ترديد أن تصدقي - . لنت حضورهم فعلان مضارعان - ترديدن
- تصدقي - . ومنه أيضا قول للكاتب : - كان الهواء قد استحال نسجاً
رقيقاً الآن - . كان واستحال - ماضيان نسخ زمانهما الطرف - الآن - .
الفعل هنا فاقد - للزمان كما رأينا ، والذات مشوشة مشكوك في
وجودها . الفعل في هذه المجموعة القصصية يعيل ولا يصف ، زمانه
منسوخ ، وذواته مسوخ - يقول : ص ١٢ - نفضت راحتها ووارثها جيبي
ممطفاً - الفعل - وارى - يعيل إلى معنى اللوت - الذي يلف المكان
والزمان - . رقابة المدينة هي اللوت ، حركة مكروية مثل الزار تساوي
السكون ، ليس هنا وقع الحرب الآن ، حركة في المكان المأسوي والزمان
الليث ، جمجمة ولا طعن - وفي قصة - الغرائق - فقدان الأمل في الدليل
الماجز المنفصل عن القطيع الخاشم - القاتل والقتول ، وهذا العلم
الكابوسي لتاريخ القهر الشخصي والجمعي والوجودي ، و المجموعة
كلها تعمل روح الميت وقبض الريح - . هذا العالم ال مكفكوي ،
البحث عن خلاص لا وجود له - . انتشار الأبطال وتوحدهم في بطل واحد
منهزم ومتهك ، بلا عورة ، ولا شمرعانة ، وزود ممزقة ، ورجل ينتظر
امرأة في الفراش ممداً مغمض العينين تلف جسده العاري في ملأه
بعضاء - كفن - ، والمرس الذي ينتهي باحتراق الأجساد الأدمية ، والورد
الذي يلف كل شيء . نمود إلى مقدمة المجموعة ولقي نقلها للكاتب -
صلاح عساف عن مكافكا - والاعلام عن - قوة البهنة اليهنة ، قوة
الاعتقاد على النهاية ، قوة المؤثرات غير الظاهرة في ككل لعنة ، والجرأة
على منازلة هذا الضلع - . من هذه المقدمة وفي مجالها الحيوي ، تدور عوالم
هذه المجموعة القصصية ، دوين إشارات سياسية مباشرة ، اللهم عبارة أو
عبارة - حرب الخليج - أمن الدولة - البطل هو هذا الاعتقاد القاتل على
الغيبية ، حول الناس إلى مسوخ بشرية فاقد ل الفعل - ل الحياة - ، هذا
للوت البطل العاصم البارد بلا ضجيج وبلا نقط دم واحدة - .

لذلك جاءت الأغنية حزينة عن ينقية مات صاحبها وحيدا منعزلا دوين
أن يطلقها - حتى - على نفسه ، كذلك ككل أبطال قصص هذه
للمجموعة وقموا في برائن هذا التحلل البطل . طال حتى الجماد ، ص ٧٠
مالمعني فوضى الأشياء المهملة ، وهي تنهي حياتها على مهل في الأرضكان
، ورائحة المعطن المغتزنة في هواء الشقة الفاسد - . لما الجرأة على منازلة

هذا الخطر فهي في مجرد إدراكه والكتابة عنه . وكما أن الزمان - داخل المجموعة - خارج عن حدود الزمن كذلك المكان - حتى ولو شممنا فيه الخصومية - للمدينة التوارس - الفرائق - إلا أنه يخرج إلى حد الهم والتفكير كالحلم أو الكابوس - إن أردنا الدقة - ولغة السرد مكتشفة تشع في كل الاتجاهات ، وتقبل سائر الاحتمالات دون قصدية لوافاقها .. هذا الهدوء الشديد الذي يجعلنا دائما في انتظار المصفة .. هذه الهندسية الهندسية ولا نقول التراكمية .

في قصة - أغنية حزينة عن بندقية - . لقصة الميكانيكية في المجموعة - ينفرع المنوال إلى عنوانين - لعبة الملبة - الأسئلة والأسئلة - . لغنية - نجدها في : - الطبول - آلة العربيد تنطق .. هذه الأصوات الفاعلة التي تنتهي بـ عضو النكورة - والأسئلة المسنونة - . حزينة - نجدها في : - لوجست منه رعبا - توسل - شيء ما يقتصر مؤلا داخل أعماقي . هائي هذا الأسى للمشي في الميون - ضربات الطبول المكتومة - مجللا بحزن عينيك الأبدى - أسئلتك للوجه - ضحككتك للمقتضية الشبيهة بالشهقة - . من بندقية : - من - تفهد الماضي البعيد والبنقية الفاعلة للتناص مع صوت أم ككلثوم ، وتدل أيضا على الماضي القريب - والمتمد للحال - وبندقية الخرساء والتي تقتل صاحبها بلا صوت وبلا دم - لعبة العلية : الإبداع لعب جدي في مواجهة لعبة خطيرة هي الحياة ، والـ علية - هي اللعبة التي مارستها الكاتبة مع بطله ، مع كل ما يرمز إليه لفظ - اللعبة من دلالة متولدة - السجن - العصار - العاجية - الخ .. ويمكننا بتفعل المفظان حدود الجناس الصوتي إلى التناص للمنوي ، اللعبة - الملبة ، الأسئلة - الأسئلة .. بهما مما مات - موفق - ، لاحظ الاسم ، ربما كان موفقا فعلا بوصوله إلى الخلاص قبل اكتمال دائرة الإذلال التي يدور فيها بطل - اللعبة - لقد أخذ موفق السجائر من نفس اللعبة ولم يحكم الدائرة ، أنقذته ثقافته وأسئلته وبعثه عن الملاقة بين اللفظ ومعناه : - بندق بندقية - الخ

(أجمع علماء الأسلوب على أن الملاقة بين الصوت ومعناه اعتباطية)
 - قال صلاح عبد الصبور للقادم من بعده - لاتنس أن تعمل سيفك - هل يريد صلاح عساف أن يقول : إن هذا لم يعد كافيا في هذا العصر !

(٢) "طعم الوجد" وبعده التلقي

"طعم الوجد" مجموعة قصصية للكاتب إبراهيم عطية، يتركز الوجد فيها على مرتكزات ثلاثة: الفقر - الاغتراب - العشق المستحيل، وينفزع عن هذه المرتكزات الثلاثة شبكة من الإشارات والرموز تؤسس كلها لأتوان من الوجد الفردي، الجمعي، اللادي، الروحي، والفلسفي، في سرد لافت متناسق، فيه الشمسي والثقافي والأسطوري والخرافي والديني والصوفي، في لغة فنية ترقى بقيمة المجموعة القصصية.. فالتجربة الإبداعية.. في الأساس.. مغامرة لغوية.. من اللغة تبدأ وفيها تنتهي، ولا يتسع للخيال هنا لدولة إحصائية، لذلك سنكتفي ببعض النماذج: "أمله من الكادحين الفقراء.. ميراثهم الفأس" - الوجد ص ٩، ويجانب هذا الفقر الفردي، يوجد الفقر الطبقي، فقر القوية في مواجهة بذخ المدينة.. لست ألت الولد المكاوي الذي تعلم به، ويتناسب مع مستولها الطبقي" - القديس ص ٣٧

ينحاز الكاتب إلى الفقراء ويغرق بين الفقر اللادي والفقر الروحي الإنساني، بلا دعائية فجة، ويدون علو صوت "لنا قوت، العيش في قوتنا أفضل، قد تمن علي وتعلمني" - تكوير ص ٢٤، مع انهياره الظاهري بالمدينة المترجمة - تبوح بفزل طفولي، تتأوه عشقا لعلوة الجسد البض، وتهوى الأطباء - القديس ص ٣٧، بهرجة خارجية و"غزل طفولي" يستهوي الأطفال لا الرجال.. حتى فعل الانتحار فعل طفولي يستنكره المناهج من أقرانه القرويين لذلك تنتهي قصة "القديس" - تحت شجرة الجميز المتينة على الكورنيش.. في الشجر الفارق في بركة الضوء.. هذه النهاية المفضة والكاشفة، والرائدة في نفس الوقت، وهكذا تنتقل في سهولة إلى المرتكز الثاني "الاغتراب" وأوله الاغتراب في "المكان" من قرية فقيرة طيبة لي مدينة باذخة بلا قلب.. على بعد ساعات من نهار ص ٥٩ - هذه المدينة تضيق ذراها بمن فيها، وأنا ولت غريبان.. غريبان.. لهذا نراه ينادي قريته، بدء ص ١٢ - للميني من وادي الشوك، والمدينة الثالثة التي لا ترحم.. وهناك غربة مكانية أخرى لكبر وإقسي، وهي الغربة من الوطن كله، "الغد البعيد" ص ٤٩ - تغرب سنينا في بلاد بعيدة، والطريق إلى بنك الرافدين طويل.. العودة ص ٨٢ - مين الراحل ده يا أم؟ - أبوك يا مغروب، تنكرت حديثا عنه، منذ وعت على هذه الدنيا.. قالت: مسافر في الخارج.. وهذه الغربة

الحكاية الخارجية أخطر، كونها تؤدي بالضرورة إلى نوع آخر من القصة - الشخصية - .. الأب القرب، الأقرباء يصبح غريبا حتى عن ولده ومكثدا تنمو البذرة حتى تكتمل في غربة ويهودية فلسفية، تنحلي للسكان والزمان حتى تصل إلى الروح ، - تكويين - ص ٢٢ - لوداع يا من ولدت غريبا في بلاد لا ترحم أهلها - هنا الوجع العميق - كيف يحلمن لمدينة هي نفسها تكنت ولا ترحم حتى أهلها ، ولا تكتفت لفقرها ، وقويها يبطش بضميتها ، وفي قصة - حكاية - نوع آخر من القصة الروحية تصكي عن علاقة البطل بالسما ص ٢٨ - لا تها من رحمة الله يا بني - لم أفهم ماذا يقصد هذا الرجل الغريب - والغريب ليس الرجل بالطبع وإنما هذا القنوط من رحمة الله ، لذلك نتفهم سرعة الحكاية ، - الغد البعيد - ص ٤٥ - دولة يا رحمة سنون القصة ، فالقصة هنا بمعناها المطلق ، مكانية ، زمانية ، روحية ، يهودية ، فلسفية ، وهي مدار للجموعة القصصية كلها تأتي كلمة القطان وزما دالا يشي بهو السفر والافتراق بمعناه العام في الزمان وفي المكان وفي الروح ، - بدء - ص ٣٦ - أرجع لدارك يا غريب - .. أمل يرفود الحكاية دائما ولكن مبهات فقد خرج السهم عن الوتر -

وبعد ذلك وقبله يأتي الرقصة الثالث - المشق للاستعمل ، هل هو مشق طالب فقر لنبيلة قاصرية مسورة ؟ أم مشق أسطوري جاذب من القصة للمدينة - ندلة - أم هو جوع المعنى للشكل ، نزوع للاكتمال والتحقق ، توفيق للحرية وثيرة على الاغتراب والقهر ، - القديس - ص ٢٨ - أنت ما زلت أنت .. تجري وراء السراب مرتديا عباءة القديسين ، - الغد البعيد - ص ٥٠ - والله حرام - احنا مش عبيد عشان تعاملونا هذه الامانة الحيوانية .. فقالوا عليه بالعصي - على الجميع الانتظار للغد .. خلعت قلبي للراة الواقفة في البلكونة المقابلة للميدان في قميص نوم شفاف .. ضحككت لي فليت عن الدنيا مستلذا بحلم الوجع الجميل .. عامية قديمة الواقعية يشفع لها صدقها الفني ، يتلوما قصي غريبة تومي بالعباد الحكاية ، ثم تصوير شعري يستخدم مجازا بسيما ولكنه عذالي التكرار في لنشهد الحكاية ، ككرامة مقهورة وقدرة إنسانية تقاوم بأبسط أدوات المقاومة امتصاص الصدمة واختزانها لا تجاهلها وصرف الانتباه عنها مؤقتا حتى لا تنكسر النفس تحت سناك القهر الأعشى ، وتعمل الضحف الإنساني إلى نوع هجيب من - المقاومة بالسهولة - ، بالوجع الجميل اللذيذ ..

ننظر إلى فلسفة الجمال الفني هنا البساطة المقدمة ، هذا تتكثفك السينمائي الذي يعتمد المشهد أساسا له ، وهذه اللغة للتركيز للوصف في عبارات قليلة مثقلة بالشاعرية ، مع ملاحظة الصنوف وعلاقته المضوية بالتقن ، ككل عناوين الحكايات مختارة بمنائية فائقة وبجسدية عالية فهي مجوز ينفي عليه القصر ، حتى في القصص القصيرة جدا - اختيار ص ٩٥ - قالت : أنا لا أحبك ولكن سأتزويجك - وكذلك في القصص الطويلة مثل قصة - الفد البعيد - ، وهي للحكايات من لوحات ست ، نجد المتولين قاعلا وعضويا في ككل لوحة . - المودة - ص ٨١ - تلعب الاستغماية .. نردد في فرح .. خبي ديلك يا عصفور .. بين القمح وبين الفول ، لم يكن هناك قمع ولا فول .. والريح تمرح في الخلاء .. هذا الفرح الطفولي للتغلب - نفس المقاومة بالهيئة - العلم وسط حقول من القمح والفول المستعيلة ، وليس منه . في نفس القصة - حلم الأب للسافر إلى الفارج أملا في قرش مستحيل يعني به أرضا قتلها الجذب والظلم - المودة ص ٨٢ - سألته : هل الأرض تقتل مثل الياف آدمين ؟ قال - وعيناه مبرورقتان بالدموع : احنا اللي قتلناها .. مجرناها مذبذوعين وراء السراب في قصة - شد العمامة - هذا العلم المستحيل أن تنكشف الخرافة وينتصر الجديد ، ولا أمل إلا في الأطفال للتمرديين ، حكم منا لديه الجرأة أن يشد العمامة ، إنه تراث طويل ضارب بجذره بين اللحم والروح ، إنه العلم للمستحيل ..

- شد العمامة - ص ٩٢ - بحزم قوتي شدتها ، وجريت مرعوبا إلى الميال ، رحنا نلعب - كيككا ع المالى - ، ونسلق قروع شجرة الهميز ، وصوت نساء البلدة يهولن ، ويلطمن الفدود على عمامة الشيخ التي وقعت ..

التناس :

تمتلى المجموعة بالإحالات والاقتباسات والتضمين ، وكافة عناصر التناس الداخلي والخارجي ، اللفظي والمعنوي .. مع - يوسف إدريس - و - حجازي - و - أمل دنقل - و - قيس بن اللوح - و - القرآن الكريم - و - ألف ليلة وليلة - والتراث الصوفي والسير الشعبية وكافة أنواع الموروث الشعبي الخالد نثرا وشعرا .. يمتح الحكايات من أزمان كثيرة ومتنوعة ، لكنه في النهاية ينتج شهده الخاص وأسلوبه الخاص ولغته الخاصة .. إنه ككاتب موهوب مثقف ، ولولا بعض القصص التي أزعج أنها جاءت كمالية عدد أو بالمعنى الأدق كمالية ورق ، لاكتملت الوحدة المضوية والموضوعية

لمجموعة قصصية رائعة .. ربما يشفع له - في ولي بعض الناس - أنها من بولس كير إنتاجه ...

- الوجع - ص ١٢ - عشتار يا صبايا دلوني على السهيل .. ونغمات الناي تهز قلوب المركب ، تغسل الآه ، وفي جسدي قناس النار .. يانار ككوني بردا وسلاما .. الوجع - ص ١٣ - ويليلي بين القلب والحناء طلل من الأسى والوجع - الوجع - ص ١٢ - أنادي عليها يا - يتردد الصدى .. تنادي على من يا إبراهيم ؟ - حكلنا - تنتظر لقد الآتي.

(٣) التناس بين مسألة المجلورة ومهملية المجلورة في - الحكيم تعرفني زمن القتل أمك -

هذه مجموعة قصصية للكاتبة نجلاء معزم تشتمل على أربع وعشرين قصة قصيرة بدأتها بالقصة التي تحمل عنوان المجموعة - لأنك لم تعرفني زمن القتل - وهي جملة من إيجيل - لوقا - . الإصحاح التاسع عشر - ويمكننا ندخلنا الكاتبة من اللحظة الأولى في خطر التناس مع للقدس ، لكنها اكتفت بأبسط مراحل التناس (تناس المجاورة) يسير المقدس بالتوازي مع البشري وعلى للتلمي إدرالك العلاقة واستنباط الرمز الذي تهدف إليه (التاريخ يحيد نفسه إن لم يجد من يتأثر ويؤثر فيه) للقدس المسيح - عليه السلام ونصه للقدس ، والبشري - الفلسطيني - ونص الكاتبة ، والعلاقة بينهما - طريق الآلام - الممتد في الزمان ، وفي المكان ، مع احتفاظ للقدس بقداسه والبشري ببشريته في اللفظ - وفي للضمون هنا تناس لا يفضل إلى خطورة التماسي ، كما نرى في بعض النصوص الفارقة (منها على سبيل المثال لا الحصر حكتاب : - النبي .. لجران - .

في هذا الإطار الرمزي - الفلسطيني - تدور معظم قصص المجموعة حتى وإن لم تمتد على - التناس المباشر - منها قصص : تسلي - حين كبريتا - ككنت ميتا - المودة - دعاء - والقصة الأولى بلا شك أكملها لأنها والسبب هذا التجاور التناسي ، هذا الجدل التنامي بين نص ونص ، وزمان وزمان .

ألوان أخرى من التناس :

في - قصة ككنت ميتا - ص ٥٥ - لم لا يدفنني ؟ هل يتلفذ بمتابعة مجري ؟ هل يخشى أن أفر من قري فيستقيتي هنا أمام عينيه ؟ - - صجرت يا هنا أن نككون غرابا - . تناس مع القرآن الكريم - وفي - نفس القصة - ص ٥٦

- يا حكت لي حكاية الوحش للتذكير -- الذي سمع ان سكان قصره باستغلال جميع العجرات بما عدا حجرة واحدة -- أصبحني الحكاية - تناس مع ألف ليلة - قصة - تسلي - تناس مع حكاية - مسمار حيا - قصة - حين كبرنا - تناس حديقة - عم زهران - من بعيد - مع حديقة قصر - الجبل اوي - عند تهبب محفوظ - قصة - المودة - تناس مع لغنية - شادي -ل- فيروز - ومن التناس أيضا هذا التكرار الكبير بحكاياي تراثي إنساني هو حكايات ودينة - التي ترجمه إلي المربية كاتب عربي كبير هو - ابن القفح - فالجموعة تمتلئ بقصص الحيوانات من زوايا إنسانية ورمزية - الخنافس - النمل - القمل والفئران - الكلاب - والأسود - والحمير - والطيور - والغرفان الخ .

ولفت الحكايات بسيطة صحيحة نحييا ولسلويا في زمن عز فيه هذا الشرح الأولي للأديب -

تفتار للحكاية عناوينها براعة وعناية - في القصة القصيرة جدا - غريبة - ص ٨٧ - بيع المجل الصغير -- وضموه في سفرة نموذجية -- وغوار جوارنه المجهول يملأ الفضاء من حوله -- اشتاق لنهيق العمار وتنفقة الدجاجات وثغاء الغروب - هنا اكتملت القصة ولا حاجة لقول الحكايات - ولأنه لم يكن يمتلك مرآة .. ظل نفسه غريبا - كذلك قصة - جدي وأنا - كان يجب أن تنتهي عند - أميقت عليه فكي ،

قصص : - سجد - - - حور - - - رائحة القمر - - - أمل - - - تتحدث عن موضوع كبير (القمر) من زوايا إنسانية بسيطة بلا جهامة فلسفية لم أفهم قصة - مفردات مجموعة - وإن كان ما قيمته صحيحا فهذا عش للدبابير كبير لا تنفع فيه سلامة الآية -

ويلا جدال نحن أمام موضوعية قصصية جادة لها لون وطعم ورائحة -

أفانف التجريب و حدود النمط قراءة فف قصص مبروك أبو الفار و مبدع الجديدي

الفرفف مبدع الفرفف

قيل بأن : " الفنانون فنون " .
ولكن أى فنون هذا الذى تستعمل معه الحياة إلى مقاومة وتتشكل الإبداع على هيئة طائر مخلق لا تطاله يد . وإن رأته ككل الأعين .
فهل الإبداع هو الإتيان بالشئ على غير هيئة مسبقة . كما يعرفه اللغويون أم هو الاحتشاد بـ ككل التراث الإنسانى .
إن الكائن الضعيف يحتوى بداخل جسده التوزيع وحيوات من سبقوه بتجاربهم ودايمهم ونهياتهم ؛ إنه لكاتب المولع دوما بالتميز عن ذاته وتجاربه (عالمه الخاص) كما يراه ؛ يقول الدكتور طه حسين " فالتشر كلف أسبق إلى التكرار بتلك التطورات السياسية والاجتماعية من الشعر ، حتى أن الكتاب للطفلين استطاعوا أن يتميزوا بأساليبهم وشخصياتهم وأرائهم تميزا لم يقع على نحو مشابه فى ميدان الشعر " (١)
ويانظر إلى طرائق الأداء الفنى الذى مرقى وتشكلت عبره التجربة الإبداعية عند الأدباء . لا بد هنا من وقفة بمعنى أن الإنسان لن يمد اختراع الراديو الآن . بل يمكن أن يضيف له ، وهذا لا ينطبق فقط على العلم وإنما يجوز له أن ينسحب على العلوم الإنسانية فالبداع يستمد من تجاربه . حسب مبدئه الفنى و خبراته وثقافته .. ما يؤمله إلى الوصول للأداء الفنى القادر على احتواء وتشكيل النص الفنى بشكل عام ؛ وفى نفس الآن يكون مختلفا ومتميزا وأسيلا .
والتجريب من أهم عوامل تهجد للفنون ؛ وإذا كانت نظرة علم النفس ترده للذات المركبة فى مقابل البسيطة ؛ كما يقول د . شاكر عبد الحميد " والفلاسة أن هذا النص - الخاص بالجماليات التجريبية الجديدة - قد قام بالمركب على ما سمي بخصائص للمقارنة الخاصة بـ المناطق للثور (ومى خصائص شكلية أو بنائية ترتبط بالبساطة فى مقابل المركب ، أو الوضوح فى مقابل الغموض) " (٢) ولعل ملمح

التجريب، هو الطاغى على قصص فرط المتممة لبرولد أبو العلا (٢) عنه عند محمد العبدى (٤) في أنشودة الترحال التي حاولت الخروج عن النمط التقليدى حتى قاربت قصى حدود الانفلات في لكثير من قصصه. ولما كانت آفاق التجريب بلا حدود ، تسنت للأعمال التجريبية أن تضيف أشكالاً أدبية ترسفت مع الوقت ، ومن ثم استنبط منها لنقاد النارس الأدبية حتى صارت نمطاً يحكم التقدم سافهة ولأن لكل زمان رجاله وكتابه ، كان على البدعين للوميين - منهم حفصة - اكتشاف أفاق لكثرة رحابة لاحتواء رؤاهم والقبط على خصوصياتهم وسط ركام التقليد ودوائر النسخ للريضة.

ومع ذلك فالنمط من الضروري توليده وإن لم يضيف . ذلك حتى تكتمل أطراف الحلقة الإبداعية ، ولولا تباهن الأنواع لبارت السلع . - إن اعتبار اللغة مجرد أداة لها وتوظيفها للصدده سلفاً ، كما لها - أيضاً - نواتجها المروقة مسبقاً ، يحول عملية الكلام وتداوله إلى عمليات إنتاج واستهلاك ، ليس لدى الفاعلين أفضى دور في طبيعة النتائج الكلامية (٥)

بدون مؤلاء للبدعين المعداليون تهور بضاعة الأدب ولا تتممكن من مسابقة السوق العالمية التي تستنبط مستهلكها بعينه وتتغبه بدقة بعدما تكون قد مهدت لثقافته بمجموعات هائلة من النصاية ، ومن الماملين في فنون التسويق ومع احترامي للفارق الجوهرى للمية البضاعة الأدبية ودورها في تربية وتنقيف الإنسان .

ولكن على الأدب أن يستفيد من لغة عصر المولة حتى لا يطمسه غيولها .

أولاً - جهود كتابه الماء ذو فرط الممتدة

لأن القصة القصيرة لغة الكثافة ، ولأنها تمثل للمجموعة الأولى للكتاب - فهو روائى في المرتبة الأولى - تحلل الكتابة الأولى لديه حافلات بأصاط متنوعة من ألوان التجريب ، والاختيار الصعب الذى ولجه برولد أبو العلا هو كونه أثر أن يخلص لامله وذاته ولم يرتض بحكافة الأثماط الأدبية الراسخة ليستنبج قصصه على ذات الشاككة ولو فمل لأصبح

ككاتباً عادياً ، ولصارت نصوصه مجرد مسخ لتجارب عظيمة تقص غيره بالطبع . وبالتالي لن يضيف لقن عبقرى ومراوغ ككالمصنف القصيرة . تنوعت قصص مبروك أبو الملا واكتظت بألوان التجريب المختلفة حتى صارت فى بعض القصص كـ (حروف القصيدة ، وقع النمل الخبيثة ، والأقاصيص القصيرة جدا فى نهاية المجموعة) لكثرتها وتشابكها حملاً ثقيلاً عليها فانتسخت بالفمومض والضبابية . كما تنوعت مستويات السرد فتزاوجت الصورة الشعرية مع البنية السردية على مستوى الجملة فنراه يقول : " أمسك بزناد بعنق للرقعة " ص ٢٦

لو أزعجه بمصاه فى شارع ضيق متخرج فى متونه أشجار حائية فتنتها البرد والريح للعقيم ص ١٦

والقصيدة القصيرة قادرة على الإقادة من جميع الفنون الأخرى . ليست الأدبية فعسب . بل من الموسيقى والتصوير والهندسة ... الخ ؛ شريطة أن تتسجم جميعها ، وتلتهم بالجسد للركيزى / فن القصيدة القصيرة . والمكاتب تمكن بتميز واضح من المزج بين اللغة الشعرية ولغة القصة ، فقام بتوظيف الصورة الشعرية فى كثير من نصوص المجموعة ومجموعة أخرى ذلك هو المتمكن من تصوير ما رمزى وتخيلى ؛ ولتشكيل رؤيته للواقع الفنى داخل حيز النص الذى تتجلى فيه ضعف شغوص القصص ؛ فهم مطاردون دوماً ، خائفون يتلصصون لخطر على مفردات ولقهم فى عجالة وسرعان ما يغمسون فى ذواتهم . شغوص ورقية مشد بسبب تهميش الواقع لهم ؛ لذلك فهم مجازين ، خارجين عن إطار المألوف . نرى فى قصة شظايا شخصاً محثراً بين سميه للتجمل - الرمزى طبعاً - لإعداد (مشروط ، قلن ، لاسق جروح ، رياط) ككى يتخلص من " دمل " كبير ألم بهلته ويؤين هوس وجهل العالم من حوله وتبعثره بسبب الألم يتكثف الحوار ويمكس برودة الملاقات ، وسرعة أيضاً فى إيقاع الحياة من حوله ، ليس هناك ما يدعو إلى الصبر !! أرحوك : مشروط . قلن . لاسق .. ادفع فى الفزينة .

حاضر عليك اللمنة

.....

تفضلنى

خذ

... هات ١١- ق شظايا

ويقيم الكتاب في النهاية بتجسيد الجرح وصبر لفتح الدال واتساع
يستعمل إلى جرح رمزي دال على جرح عام تفرج - أم القبح - في هيئة
ممثلة مفادصة - لا بأس أنت فتانة ضليمة ، تستطعمين أن تقفسي
قولوس حتى لو جاءك النفاس ١١ لا تغافى .. أدمولك للصبة جميلة .. أفنك
في هذا الإثاء .. تحتلطين مع هذه للخلوقات للزجة لا تباردي ، أغلق عليك
الإثاء جيدا ، تغمضني في هدوء - والآن : أفك أعضاء جسدي ، أغازل أسوار
النوم ، أداعبه ، وأدنتو

وإذا كان الجرح هو المعرك في شظايا : فالخوف هو العامل المركزي
في دفع الأحداث في شكل قصص فرط العتمة : لأن الآخر يتربس دوما
بالذات - حسب المفهوم الشعري - ويظهرها ، فنرى الريح والقل الصدى مع
قللة الشبح على في قصة : الموت / الميلاد) فكما نراه في هيئة المسيح
الدهال يمنع الولد عن اللعب فتتهار الأم والنصر لا يتغلى عن الأسرة إلا
عندما يمدون إلى القرية وصورة الجد ، في قصة "المسودة قبل الأخيرة"
ذلك الآخر موجود بشدة وفاعل يجبروته وترسفه في ثابا الواقع
الموضوعي خارج النص ومن ثم فتجلياته البشعة في شكل القصص في
مبرزة تماما

لأن يمكن القول بأن مجموعة فرط العتمة بتجاوز نصوصها التي
تعمل هما واحدا ، تتقنع بأنظمة عدة جاءت الشخص في القصص
لمجابهته تارة بالجنون - الرمزي الدال - بمعنى عدم الاستكافة
للمواضعات القاصرة خارج النص ودخله .

في قصة نفايان انرى بطل القصة وقد استحال إلى دال أهم أشمل
من الشخص الموسومة بالجنون / كانمكاس للواقع للجنون
باشكالياته وجبروته الخائفي التي تسمى إلى تهميش هؤلاء الشخص
ووسمهم بموسم الجنون / المعادل تماما لصفة الفروج من النسق أو النمط
للماش

نراه يفتتح النص ب :

شقي وزفر ١٠٠٠٠٠

فك خربة قديمة من قماش مميك - كانت مريومة حول رقبتة - وفي

تطلع وخوف ١٠٠

الجنون هو ما دفع الرجل في القصة لسمود القطار ومن ثم سقوطه

للدوى ، وقد تجمثر مع الريح الهادر ؛ أم البحث عن الجمال حكما جاء فى النص - اقتراب من السطح ولم تكن بصيرته ، فقال :
وسكان بهى السمى .

- ماذا يفضهم فى الجمال - سدا

ما بين الشيق والزفير فى الفتحة ، تحدث أشياء كثيرة أوجزها الحكاتب عندما عطف الفعل للنص زفر على شيق .

الخوف إذن هو الفاعل والمستول عن موت ذلك السكان الضعيف - امتز الرجل على الريع قبل الأخير إثر سماعه صوت خشن ١١ .. انشرح عصبه لمجرد أن رأى الشر على من تحت يزعم - صار الخوف مبرزا والرمز واضعا بيد أن القصة تسمى بلفتة مستنزة لطرح عدة رؤى متاخمة لفعل السوط العادى فى النهاية منها لماذا سلك الرجل فعل الصمود ذاته هل بحثا عن الجمال حكما يثرز النص أم رغبة فى الخلاص من خوفه للرضى الذى أسس له الحكاتب منذ البداية - وفى مطلع وخوف ... ؛ التى نظراته الدلالية على وإجهة للصحة - ق غليان

تلك الشخصية المركبة واللوحية إلى حد بعيد تحمل جينات الخوف والقلق من العالم والتوق إلى الخلاص بالارتقاء إلى حياة أكثر جمالا ، ونسنا .

ويتم ذلك أيضا برأى الشروع فى العولمة التى يسمى لها الشيخ على فى قصة ، الموت / الميلاد ، ذمة أمل مرهون بما يفعله الشيخ ويستكملة الأولاد هو سد الثقوب / الشروع فى العولمة

أية ثقوب تلك التى ذهب ضحيتها الشيخ ١١١٢

إن النص يحمل فى متنه السردى إيعاياته ورموزه التى بدورها تعمل على إنتاج معنويين ، أم دلتين ، طالما نهضت القصص على الإفادة من الموروث الشعرى فى تفعيل الرموز وروية العالم عبر بوابة الرؤى الرمزية للمعالم ، إنها شيوخ لت بالواقع الموضوعى خارج النصوص والشخوص يسمون جادين لفك مغالوق دواله ، يقول الحكاتب :

" شاب اشتعل الرأس منه شيبا - يهوب الشوارع ، العوازي فى صلاية فنان " ويقول : " يتسابقون معه فى التذكور ، سد منافذ الثقوب / الشروع فى المعالمة للثقوب "

ويقول فى القلح (د) " ولا غضبت الريح شالت عوده الهابس ، فكانت صرخته تتردد فى الأفق رغبة منها فى انفسكالك الجسد من الفل للصدى -

صا ١١ وأخيرا تتوجه سهام الإذاعة لتقاضي الشرطي عن حماية ذلك
لككان الضعيف- الشيخ على- يقول : - ولما أتى الليل كان ظل الشيخ
مازال تحت هنيئ الشرطي-

هذه الجملة للنتقاء تلمح بعدا بشئ بالتواطؤ ، ويحمل على شد
هرويق الدلالة والنص إلى أفلق الفصل القصصي هذا الخطاب يقف مقابل
خطاب آخر هو ظنون الناس - حسب وصيهم الشعبي - في بركة الشيخ
وسراهم من أهل ذيل شرف ضم حشائه في مقابرهم وعند استشفاهم
لاختفاء الجثمان يتسبح بقلوبهم اليقين في بركة الشيخ وطيرانه .

ونلاحظ أيضا بأن الأولاد كانوا يهودون من عند الشيخ قبل
كعبسة الليل - حسب تمييز القصة - إلى أمهاتهم . وتكرار التلميح
بالأمهات أكثر من مرة في القصة بما يوحى بالمجتمع الأموي ، كما
يوحى باستمرار الحكاية وتناقلها ويدل على الأمل للتمثل في فعل
للقاومة ولو بالرفض والجنون لدى الأشخاص وأخيرا بالملاذ واللخم
للمنتظرين ليقف في مواجهة البرودة والخل في القصة ، فرحيل الشيخ على
هذا الشكل الفني المعبول يمشي الذائبة الجمعية التي تحمل على
توليد واستمرار البعد الشعبي في النص بغرافاته واستحكامته وطموحه
في الفعل متمثلا في الأولاد واستكمالهم ما بدأه الشيخ ؛ الذي منحه
الحكاية سمات لبطولة ب - اشتمل الرأس منه شيئا - وبه الفنان المولع
بالجمال حين نراه يلم قشور الفاكهة ؛ و القصة يغلب عليها طابع
الجملة السردية.

وقد تنوعت أشكال التجريب في قصص فرط المتممة مما أتاح
للتجربة أن تفتح أبعادها الدلالية على أشكال من التأويل متميزة
وثرية ، يلعب التلميح الفني غير المستغرق في الغموض دورا كبيرا في
إنتاج الدلالة الكلية للقصص ويتغنى الدال بين الطبقات المتعددة لمباية
الرمز وعلى الرغم من أن الحكاية لدى مبروك خاصة في تلك الجمعية
تهض على المعنى الشعري في بناء الجملة ودلالة للفردة والتكثيف
اللفوي فإنه قد تمكن من التمييز بين دواخل الأنواع في القصص الحديثة
وإن يوظف بكل معظم العمليات التجريبية التي اعتمد عليها في
تشكيل تهرته القصصية ، لتشكيل نصا قصصيا في المقام الأول له
رائعة وملاق متميزين . ولأن القصة فن الإجاز والتلميح تمكنت
نصوص فرط المتممة من احتواء العالم بكشافته وتمولاته دونما إخلال

بتحكييمته وبالالتكاء على تقنيات تجريبية يمكن بلورتها في :
 (.....) وضع النقاط في بداية القصة بما يوحي بأن النص ما هو إلا
 امتداد لمسيرة سابقة . أو استكمال لبناء متداخ .
 التقطيع أو توزيع كثير من القصص على مقاطع
 التكميل بتوظيف لغة الشعر في إنتاج الدلالة الفنية للقصص .
 الصورة القصصية العاطلة بالمجاز ، وتزواج كثيرا مع الصورة
 الشعرية .

الصورة القصصية المستوحاة من اللاوعي لحكي تمكس كايوسية
 الواقع خارج حدودها واحتمالاتها وتنساب تلك الصور معبرة عن الوعي
 المتمزق للشخص الوقية أو الأدوات الدلالية لتعكس رؤية الكاتب
 وتجمع مستويات الوعي إلى أفق أرحب من التجارب في سرد متقطع لامث
 يتجمع في لفيلة وينتهي من ثم العالم الفني وتكتمل الدوائر المبعثرة ؛
 عبر تضاعف السرد للتأرجح بين القصص والشعر في نسج ملتحم
 ومتناغم ودال .

يقول : " أرتفع الصراخ .. لوتحت الفرفة .. تمايلت على ذريات زلزال
 كمارج .. سقطت كل الصور .. تكسرت للواند .. الكراسي ثارت الرمال
 والآثريه .. سميت لسانها من حلقه ، انسلت تقول :
 " لا مفر من الهروب من تحت هذا السقف !! " هرولت هروول .. لم يجدوا
 الباب . " ص ٢٧ في الدم والبطون

لغة الرموز للوزعة بعرفية بين ثانيا السرد .
 لغة اللغة ككتر اكيب (أحيانا يحكون بها زوائد تضعف الدلالة لأن
 البناء السردى في قصص مبروك قائم على امتصاص دحوق الجملة
 واستنباط الشاعر منها وفتح الدال ككي يحتوي المبد من الدلوات
 وتلك خاصية مستوحاة من الشعر وتم توظيفها بشكل جيد .
 المناوين .. عناوين القصص جاءت معرفة ب (أ ل) في عشرة قصص
 لانتاج بدين هامين :
 أولا : لتوكيد الإشارة الدلالية داخل للثن السردى .
 ثانيا : لتقدم مفارقة مع المناوين الأخرى فبر المعرفة فتتأرجح بذلك الرؤى
 بين البوح والتمنع .

ثانيا . محمد الحديدي في أنشودة الترحال

لكل حكاية شفرة ولكل حكاية لغة .

و للواقع سطوة على كل مبدع ، فالإنسان بشكل عام ليس نتاج اللاشيء ، بل هو نتاج منظومة كبيرة يلعب الواقع بمعطياته فيها دور البطولة ؛ ولكن كيف يتشكل الواقع ، ذلك هو السؤال النقدي ؛ وماهى أشكال الأداء الفنى الذى اعتمدها الكاتب والطرائق السردية التى غلبت على نصوصه الإبداعية ليتشكل فى النهاية أمام القارئ وينهض كحكيان منسجم ومتناغم يتسم بالخصوصية

ومحمد الحديدي على الرغم من اعتماده على تقليدية النمط فى طرح جملة قصصية مبسطة ، ومرد يستمد بشكل مباشر منطقته من ملايسات الواقع وذلك حسب تصنيف د . صلاح الدين محمد الذى أرجع تلك الحكايات للنمط الواقعى ؛ هذا فى مقدمته الإضافية التى استهل بها المجموعة وربما لن نختلف كثيرا على أن تلك الحكايات اعتمدت آليات التشكيل والأداء الفنى فى الحكايات الواقعية وذلك بإحياء روح الحكاية مع مزجها بمواضيع الواقع من أحداث عامة وافتقادات لسلوكيات اجتماعية صادمة مباشرة ، ثم إنسان ينطلق هوامسه بل ويدفع بها إلى محيط الفعل القصصى فى إطار من واقعية النمط للتعريف عليه .

نراه فى قصة أنشودة الترحال التى حملت عنوان المجموعة يبحث عن لثال فى ملامح شخص يحمل ملامح جنة الخلد فى جوفه . ولأن تلك الرحلة خيالية افتتحها بمصباح علاء الدين حكاية على خلو ذلك الزمان منه وكأنه استحال إلى إنسان أسطوري . ولأن تلك الرحلة هى افتراضية تتولد لحظات التنوير كلما اصطبح على تسميتها فى الحكايات التقليدية - خلال دخوله فى الثبات المميق حيث يستمع إلى بشارة الخلاص التى تأتيه عبر الموج ، أى من عمق التحولات : بأن خلاصه وبعثه عن الإنسان لثال يتمثل فى الأتى / الحلم / الوطن . بكل هذه المتراذفات المتوازنة أو المادلات الموضوعية يلمح لها الكاتب بشكل متميز وعندما يتوحد بها فى نهاية القصة يمتلك عرش المملكة يقول : أتربع على ككرسى العرش وفى يدي شهادة ميلادى .

إذن وسيلة الطرح داخل الإطار الواقعي ليست أكثر من حيلة فنية لتجسيد ما هو مثالي في إطار من الواقعية.

على هذا النحوال تعني الأفاضيل القصيرة .

ولكن يتبقى السؤال قائما عن مبررات إسناد الفعل داخل أكثر من قصة لأشخاص لا يستمدون رؤاهم من ذاتهم بقدر ما يلعب العلم أو الدخول في حالة من الثبات العميق الذي يستتبعه ميلاد الرؤيا/ الحكمة / اكتشاف لحظة التنوير.

فتوالد الرؤية إذن عبر النوم أو العلم أو البحث العيشي أو المصادفة ولا تتحقق بفعل تنامي الموقف أو دراما النص - ولأنه لا يقدم مكتابة واقعية بالمفهوم السلفي - بل ظاهرها التشكيلي فقط هو الواقعية وباطنها هو رؤية الانمكانيات المباشرة للموقع على مرآة الذات - جاءت التفاصيل مكشوفة متواترة تعمل زخم الواقع المزاحم للنص - أعاد ترحالي . أنظر في ساعتى ، الحجاب تكاد تتوقف . أنظر خلفى . تسير بهائبه . يحادثها عن آلامه وآماله . تضعك . من بعيد يترأى أمام ناظريها فارس آخر . تقرب منه . يخرج من جيبه ما يرضيها فتلث خلفه - ص ٤٢ في نشوة الترحال -

نلاحظ المبركة للمكانيات للموقع في تلاحق مكانه البرق

- البطل يحاود الترحال .

- الزمن في حالة توقف برغم لهات السائرين .

- الأنثى تسير مع فتاه .

- فارس آخر يترأى لها

- تلث خلفه

الجميل للتلفزيونية موظفة بمتابة .. والطموحات والريجات متشابهة وبتمازجة ولغة للصالح هي الأغلب ، الولد يتحدث عن آلامه قبل أحلامه ومن ثم تفضل عليه الأخر - فارس هذا الزمان - لتوافر الإمكانيات وتطابق الأسماع وسهادة لغة البيع والخدمة . كل هذه التفاصيل الصغيرة تكشف معطيات الموقع ومكانها غير متممة ، لأن بنية القصة ترمى إلى البحث عن المثل العليا التائهة وسط زحام المارة وأرجل المتجولين من هنا تصبح النهاية مبررة عندما يلمح بأن ضالته هي أنشاه ، لا تلك الغادة سابقة النحكر في المقطع السالف فالسمى والترحال في النصوص ليس لمعالجة نماذج من تفاصيل الموقع بقدر ما هي الرغبة في الوصول إلى وقع أكثر راحة . يحفل بالمعانى الخالدة - يحمل في جوفه جنة خلد -

ولأن الغفوة هي للحرك الفعّال أيضا في قصة الرجل والدينة- وضعت
بنديقتي بجانيبي ، حينما استثمرت بشئ من الراحة .. رحت في ثبات
عميق - هاهم الفرياء يزيهم المسكرى للريض - ص ٢١ فالإنسان هنا
غير مسمى والأعداء هم الفرياء يزيهم المسكرى البغيض ثم توصيفات
جاهزة تعمل كتنقيح دالّ في القصص مرجعيتها ازدحام العالم بالوقائع
الجسام والتفاصيل الهامة . البطل يواجه الفرياء في مدينته حينما على
هيئة هيرقليّة فيقتل ثمانية من الماردين العشرة له ثم نراه يفر مذعورا من
الاثنين للتبيين ويخفو فتتجلى ككايوسية التفاصيل أكثر حدة
وصرامة من دموية الوقائع . هذا التشابك لا يهيل إلى وقع بيمينه أو
مكان يمكن تعديده واتخاذ كمرز دالّ بقدر ما هو تمدد لأمكنة
عدة في جسد الوطن الأكبر وتسطى للأشقاء وإهدار للدم العربي هنا
وهناك .

أما في قصة قرية ميت مغلوب فهي القصة التي أخذت من سمات القصة
التقليدية ككل أنماطها وسلبياتها .

أفادت القصة من الحكاكية ، فرسمت ملامح الأشخاص في إطار
مصلحهم ومهدت بالتعريف للأسماء فالقرية مسماة والشخوص تتحرك
نحو إنتاج الحكاكية ، والحكاكية هي الشبراوي وسيدة البيضاء والصراع
التقليدي بين طامعين مفادعين ، قامت فيه سيدة البيضاء / صاحبة
التجارة الكسادة بالتحايل على الشبراوي والزواج منه ، ولما نفذت من بين
يديها ككل العيل في إيقاف نجاح الشبراوي في تجارته المتمثلة في
دكان البقالة الذي كان يبيع فيه - على النوتة - لأهله الريفيين ، سوى
الزواج منه ولأن الكاتب قد مهد جيدا للفهم القادمة ويسرد يلتحف
بالحكاكية ويعتمد عن الرؤية من الداخل غلب على القصة الطابع
الاخباري وتعمى النص من الغلالة الشفيفة التي تساره ، حين ذهب لرصد
مكيدة سيدة البيضاء التي أعدتها للشبراوي واستولت على تحوّل
عمره وفرت هاربة . كان الشبراوي كشخصية سرود عنها مهيا تماما .
كما كان القاري قادرا على استحضار للثل الشعبي (تنجى تصيده
بصيده) الكتابية على هذا المنوال يلحق بها سلبيات عدة أثناء السرد
لأنها اتسكات على المادى وصاغته كممرور للواقع وهو تحليل التسمية
للقرية بميت مغلوب .. الكتابية إذن ليست رد فعل مباشر لما يحدث في

الواقع وليست تحككة للعمليات بقدر ما هي احتواء وصهر وإعادة طرح بشكل جمالي.

أما الأفاصيص القصيرة فقد أخذت من سمات الحكاية بعض ملامحها ؛ فالخطاب القصصى منذ البداية يتضح أنه موجه للقارئ ربما لأخذ المحيط بيد أن البعد الدلالي لكثروحية وللمعادل للوضوحى كما نأدى به ت . س . الهوت هو أن تلك الحكاية على قدر ولقيتها هي في ذاتها قيمة رمزية لواقع آخر يخلق الكاتب ويدفعه للمزج مراراً على نفس الأوتار ؛ خاصة عندما يغلب عليه الحس الاصلاحي أكثر من الحس الفنى فنراه يتغلى عن أدولته التى اعتمد عليها في تشكيل قصص جيدة ككأنشودة الرجال والرجل والدينة ليتسامل في طرح عالمه يقول في الولد ملهم فغاب عنا ملهم .. بالأس القريب . دخلت حاريتا سيارة فاخرة . سمراء اللون . نزل منها رجل فارغ الطول . اسمر اللون . يرتدى بدلة أنيقة . ويتبعه ثلاثة رجال آخرين . أخذنا نتفحص الرجل . فترأيت أمامنا صورة الماضى .. انه ملهم .. جريئاً فهو نعتضنه . منعنا الرجال المرافقين له .. نظار إلينا باشمزاز .. ركب سيارته مبتسماً .. وتركنا نتخبط في بحور دهشتنا في الولد ملهم .

الأفصوصة قائمة على المفارقة منذ العنوان وحتى منع الحراس لهم باحتضانه ؛ أما النهايات عند الحكاتب فإنها تحتاج إلى وقفة هي مبررة أحياناً على أسس تقليدية التناول ، لكنها تسقط في هوة ومثالب التمعط يفتم قصة قرية ميت مغلوب بتصوير مباشر يطوح بها تماماً عندما يقول ؛ ولهذا سميت قريتنا الحبيبة . ميت المغلوب . ويقل هنا وتركنا نتخبط في بحور دهشتنا .. إنها دهشة الحكاتب وحده .. فالقارئ يتمكن من فض الغلالة الواضحة للرمز بسبب تقليدية الطرح واستنائه للمفارقة .

معمد الحيدى لا شك انه تمكن من طرح عالمه عبر تقنيات متعددة ومستويات سردية متنوعة لعبت فيها ذات الحكاتب دور البطولة حين أعادت تشكيل ملامح الواقع من خلال مرآة تصوراتها ؛ ولعبت المفارقة في الأفاصيص لعبتها ؛ واتضح أكثر في قصة قرية ميت مغلوب .

نفصل مما سبق أن مجموعتي طرح المتممة وأنشودة الرجال على الرغم من تباين طرق التناول وزوايا الرؤية فهما إلا أن الرغبة المارسة في

الإضافة للمشروع القصصى وإذا كان مبروك أبو العلا احتفى بالفردة الموحية وبالجملة المكتنزة على مستوى السرد فبدت متوجهة حين قاربت الكشف عن الغنى والفاغنى ؛ و يمكن تعديد السرد المكتنز على مستوى الدلالة اللغوية باعتباره السرد المفتوح أو للدقون تحت السطح بصورة مكثفة للنص الذى يحتويه^(٦) فقد تمكن أيضا محمد الحديدي من استقبال الاتسكاسات الواقعية على مرآة ذاته وإعادة إنتاجها نصا طويلا وممتدا يعج بالحياة الدافئة والخوف من كائن ما يترصد بكل ما هو مثالي وفعل الكتابة هنا يشكل وقفا للتزييف وفضما للامع الآخر / الضد ؛ وذلك لرفض ملامح التساقط بعد تواتر الصور الرمادية وأزدهامها وتشابكها وتداخل تفاصيلها .

ثمة كتابة فى المجموعتين لها طعم ومذاق متميز .

هوامش -

- ١ - القصص والمجتمع - يوسف الشارونى - سلسلة كتابك (٧٤) - دار المعارف ١٩٧٧ م
- ٢ - التفضيل الجمالى - د . شاككر عبد الحميد - عالم للمعرفة (٢٦٧) - الكويت ٢٠٠١ م
- ٣ - فرط العتمة - قصص - مبروك أبو الملا - مطبوعات ثقافة الشرقية ٢٠٠٠ م
- ٤ - أنشودة الرجال - قصص - محمد الحديدي - أصول معاصرة ٢٠٠٥ م
- ٥ - فقه الاختلاف - د . محمد فكري الجزل - ك نقدية (٨٧) هيئة قصور الثقافة - أبريل ١٩٩٩ م
- ٦ - السرد المكتنز - د . أيمن بكسر - ك نقدية (١٢٥) - هيئة قصور الثقافة أغسطس ٢٠٠٢ م

قراءة نفي مجموعة «نقش نفي عبورن موصف»

١. حسين علي محمد

أصدر القاص أحمد محمد عبده مجموعته الأولى «الجدار السابع» عام ١٩٩٤م، وهذه هي المجموعة القصصية الثانية له، وقد صدرت في مايو ٢٠٠٢م عن سلسلة «أصوات معاصرة» (العدد ٩٢)، وفي قصصها يتقارب الواقع مقاربة جميمة من خلال الموالم التي يقدمها في فنه القصصي. وتتألف هذه المجموعة من تسع وعشرين قصة قصيرة، بعضها ينتمي إلى مصطلح القصة القصيرة جداً.

وتدور قصص أحمد محمد عبده حول الهموم السياسية والاجتماعية التي يعاني منها الإنسان المصري بوجه خاص والإنسان العربي بوجه عام، وقد اتسمت دائرة هموم هذه القصص من الهم الذاتي الخاص إلى الهم العربي (السياسي العام).

١- قصص الانتفاضة:

يضم المحور الموضوعي الأول الذي يمكن أن نسميه «قصص الانتفاضة» تسع قصص، تدور في عالم «انتفاضة الأقصى» التي انطلقت في سبتمبر ٢٠٠٠م، وتنتمي هذه القصص التسع إلى عالم المقاومة مع شاعرية لا تفتقر.

ويصور القاص في هذه القصص خيار الجهاد والمقاومة في عالمنا العربي والإسلامي من خلال المفارقة التصويرية، ففي القصة الأولى «أنا أمّ وحدي»، يتقارب الواقع من خلال لفّة مكشّفة تصور الواقع من خلال مشاهد متضادة تكشف عن البطولة المفقودة في واقع يلهث وراء صور خادعة، تكشف عن استغلالنا في اللحظة التي نعيشها، دون أن نرى ما خلف الواقع من تهديد لمصرنا: «لا تقوموا من أمام التلفاز».

فيعد فيلم «صلاح الدين» سوف تشاهدون فتيات يتقصن لإبراز
نكهة الكوكاكولا!

ويعد إعلان الكولا، إعادة ماتش (التصن فيه فريق عربي على
إسرائيل!!)

(ماتش ودي)

بمدها احتفالية تقام لهذا الحدث غير المسبوق».

تحاول القصة أن تبرز المفارقة بين الواقع للتغش الذي يرسف في قهود
الهزيمة النفسية والواقعية والبطولة التي نحتاجها في عالمنا العربي لمقاومة
الهيمنة الإسرائيلية، ولكن وجود هذه البطولة أو تحققها - كما يرى
القاص - بعيد .. بعيد! فنحن نكتفي بمشاهدتها في فيلم عن البطل
المجاهد صلاح الدين دون أن نمارسها عمليا، ويتكلم عن مباراة «ودية»
- أي ود مع الفاصب للمتدي ١٩٩٠- مع إسرائيل، تنتصر فيها (ولعل فريقها هو
الذي تركنا تنتصر في اللعب لتفرغ في ذلك النصر شعبتنا
الافتخالية!!).

ثم ماهي فتياتنا تظهرن في صورة مقززة لا تعبر عن أمتنا العربية
للسلمة، يستنزفن إعلان عن سلمة لأمرحكا، التي تناصر المدو
الإسرائيلي من دعمها لاقتصاده، إلى تزويده بالعدد العربية التي يجاهلها
بها، إلى حمايته وهو يمتدي علينا صباح مساء بـ «الفتوة» في مجلس
الأمن!!

وفي قصة «تجننته»، وهي قصة تكشف عن شخصية السلم للمجاهد -
دون سطنته أو ادعاء - هذا الذي يجعل من نفسه قنبلة بشرية، تمرق
المدو، يقول في نهايتها:

«نظرت إلى الأفق هنا وهناك

رايت البرهان!!

توكلت على الله

نطق بالشهادتين.

تمنيت لو ضربت عصفورين بحجر واحد

أنفجر فيموتون

وأحيا، لأشاهدم

ثم أنفجر ليموتوا، وأحيا ... ثم ..»

إن البطل يَتمنى لو يملك أكثر من حياة، لينفجر شهيدا أكثر من مرة، وليقتل كمًا من أعداء الله وأعداء رسوله، الذين اغتصبوا فلسطين. وتمنى العودة إلى الحياة مقاترًا بالعودة إلى الشهادة من جديد. وإثخان العدو بالموت، عساه يحكتب النصر لأمته، فهو منتمٍ لهؤلاء الشهداء الذين يقول عنهم في قصة «قناعته»:

«لم تضق الدنيا في وجهي. السماوات يتسع لها أفقي!»

وسدرة للنتهى نعيم حول أسوارها روعي» .

إن البطل هنا حالم بالفردوس الأعلى، وطريقه الشهادة.

وفي قصة «توحيد» نرى الفنان للحب للحياة، يستشهد - في سبيل الله - دفاعًا عن وطنه الذي أحبه، وأحب مدينته، وأشجاره، وناسه،

«كنت أحب الحياة في صفحة النهر

في عيون أمي، لبتقي، أختي

في أغصان شجر الزيتون، قبل أن يصبح مبيتا للفرمان

لكنتي أحببت الموت

حين رأيت في عيون أمي، لبتقي، أختي

عشقتك .. أدمنته

فألهكن أنا للموت

تحرمت، توكلت، احتسبت نفسي عند الله

فقد كنت أحب الحياة عند صفحة النهر

لكنتي أحببت الموت حين رأيت

في عيون أمي، لبتقي، أخوتي» .

إن البطل هنا يحشق الحياة، ولكنه مضطر للحرب حتى لا يرى الموت ماثلاً دائماً في عيون من تحب عليه حمايتهم، والذود عنهم: أمه، وابنته، وأخته.

وفي هذه القصة «التولج» نرى طرفين غائبين حاضرين: طرف الأُخبة الثلاثي يجب اللطاع هنهن لقربنتهن ضعفهن وقلة حمايتهن، وطرف العدو الذي يأبى إلا أن يفسد عليهن الحياة، ويجعل الموت (والغياب بالتالي) مرادفاً لعضوره ومبنته، ومن ثم «الطرفان قاعلان ونهيمتان على النص رغم غياب صوتهما الظاهري.

وهذان الطرفان يمثلان الحياة الهائنة المستقرة (الأم والابنة والأخت)،

في مقابل الموت (الفرمان التي جعلت من أغصان شجر الزيتون مبيتاً)،

ولاحظ الحكمة لم يزل بيتا، فأبدا لم تكن - ولن تكون أرضنا سكنا
بمعنى الدعة والهدوء والاستقرار لهم!!

وهكذا تكون ثنائية الحياة ولولت سيطرة على القسم الأول من
قصص المجموعة التي يتقاطع فيها الوصف مع الشخصية، ونلاحظ هنا أن
الوصف ذو صبغة حكاية أو حورية، فهو يفترض الآخر الذي هو أنا
وأنت، وكأنه نحنا على أن نأخذ خطوة في طريق حماية الحياة من
أعداء الحياة.

والقصص لفتها مقطرة، تفيض بالشعرية التي تساب بعض
الشخصية الرمزية التخيلية، التي تمتاح من تراثنا الإسلامي عطاءها
وقدرتها على البذل والتخلي عن تمسك الحياة منها، ونفسح طريقا
للجهاد في سبيل الله والشهادة.

٣- قصص الحرب:

وفي الدائرة الثانية دائرة قصص الحرب - نرى ست قصص تصور هذا
العالم الذي أصبح أيضا لنا، منذ زرع الاستعمار إسرائيل جرحا لنا في هذه
المنطقة من العالم.

ومنتوقف عند بعض قصص المجموعة التي تتناول الحرب، فمصاب
للمجموعة أحد أبناء القوات المسلحة، أمضى فيها قرابة ثلاثين عاما، وهو من
الأدباء المنتمين إلى خيارات هذه الأمة - في جهاد العدو ومقاومته - التي
كانت (غير آمنة) أخرجت للناس.

في قصة «وليمته» تصور لنا مأساة حرب ١٩٦٧م التي تعوي مفارقة
ضعف بين تصور الجنود الذين يظنون أنهم «المحافظون بإلقاء إسرائيل
في البحر» وبين أيديهم المكبلات وأرجلهم المقيدة ... حتى يشاجتهم العدو،
فيترك القيود من أرجلهم، ويترك أيديهم مقيدة، ثم يقومهم - أو يأخذهم
أسرى - في عريته للظلمة!

وفي قصة «الأشباح» تصور بطولتي فرقة مصرية من الجيش، كان
عليها تدمير صناديق الذخيرة التي تركها جيشنا في يونيو قبل أن
ينسحب منها، ويتركها لإسرائيل.

وفي قصة «نقش في عيون موسى» نرىنا استعالة زرع نبات السلام
بين مصر وإسرائيل، فكما يقول الروائي محمد جبريل «لا خيار، إما أن
نكون أو نكونون»، فوجود أحدنا نفي للأخر ونحن الذين سنبقى في
هذه الأرض.

وفي لقطة جميلة مؤثرة نرىنا أعلام بني صهيون على لسان كهيل
إسرائيلي:

تمزكوا .. ابتمدوا عنا قليلا .. أخذوا لهم ركنا

قال رجل منهم، يبدو أنه أكبرهم سنا:

- عيون موسى .. إياكم أن يمر عليكم الاسم وكأنه عنوان في
جورنال!!

كانت لقوى تحصينات جيش الدفاع، اغتصبوا منا في يوم
«كيبور» الأخير.

وكان الرجل قد استدرك خطا صدر منه. سكنت لحظات ثم راح
يتمتم.

ثم واصل حديثه، قال لطفل كان يمسك بيد امرأة:

- نهر النيل .. هل تعرفه؟ .. أهو قريب من هنا؟

قال الطفل:

- ولين الفرات يا أبي؟ .

إن الإسرائيلي الكهل يرى أن المصريين اغتصبوا «هيون موسى»،
والطفل يشير إلى ذلك إسرائيل الذي يمتد من النيل إلى الفرات، قبل قنننه
لغزى سلامهم؟

هكذا صور القاص السلام المستحيل بيننا وبينهم.

٣- قصص الهمشين،

تضم قصص ما يمكن أن نسميه «قصص مقارئة ولقح الهمشين»
ثلاث عشرة قصة تتحدث عن سجين يلتقي أمه في زيارة شهرية، قصة
«غرفة الزيارة»، أو قوبر يتوصل للباشا أن يساعد ككي يدخل ابنه
ككلية عسكرية قصة «البالون»، أو مظلوم يريد منه ظالمه أن ينطق
بحكمته «أنا امرأة» قصة «قهر» ... إلخ.

وقصص الهمشين - كقصص المقاومة وقصص الحرب - تعنفي
بالمقاومة والشباب. رغم التعذيب. حتى لا يشمر الجلاء بالانتصاره.

يقول في قصة «احتمال»:

«الكوليج تشرح جلدي .. والكلمات تفرم جسدي .. تنفذ إلي
جولي.

أشمر بمجازة من سجيل تكوي ككبد.

ككاد اللحم يموت .. فلا يشمر بالصكي.

لما هو فكان ككلمة أطلق كلمة أصابه سمال حاد، وككلمة تمطع في الهواء، وموى بحكريابه على ظهري يقول آلاه.
لما أنا قلم لمكن أزيد على صوت يخرج من بين شفاة مضمومة قاذلا:
-هممم- .

إن للظلم الذي يذوق عذابا لا يمكن لبشر أن يطيقه، وكأنه حجارة من سجيل، لا يجب أن يشمر الظالم أنه انتصر عليه أو قهر روحه، لدرجة أن الظالم في القصة يغيث سعيه، ويقول في هزيمة ظامرة، «ساعود الكرة مع الكراييج غدا بعد أن أستريح .. سأعرف كيف أنتزع الاعتراف منك انتزاعا» .

وتوحي الجمل السابقة بهزيمة للتسلط، وعدم استطاعته -مع تسليحه بالقوة العاشمة- على انتزاع اعتراف غير حقيقي بهزيمة ملفقة

التجربة وتوظيف مفردات الواقع

قصص أحمد محمد عبده قصص ذات خصوصية، فهو - رغم أنه لم يصدر غير مجموعتين قصصيتين قادر على صوغ قصص فنية قادرة على حمل ملامحه الفنية، وأول ملامحه الفنية هو صدقه الفني، لأنه يكتب عن تجربة وإذا كان قد قيل عن التجربة الشعرية إنها «هي الحالة التي تلابس الشاعر وتوجه باصبرته أو ذهنه أو بصيرته إلى موضوع ما من الموضوعات، أو لحظة من وقعات الدنيا، أو مرآى من مرآئي الوجود، وتؤثر فيه تالورا قويا، تدفعه في وعي أو غير وعي إلى الإعراب عما يرى أو يشهد أو يتأمل» ، ولا بد للشاعر- الذي ينطلق من تجربة شعرية حقيقية وليس مفتعلة - من ممانشة كسالة إحساس معين من بدء ملاحظته، إلى تغلقه فنيا، إلى تشككته النهائي عالما له وجهه ولتداره على الحلول فنيا بتشكيل معين يدفعنا دفعا إلى خلقه في إطار فني» .

ومن التعريفات السابقة يتضح لنا أن التجربة الشعرية لا بد لها من مؤثر يؤثر تأثرا عميقا في نفس الشاعر فيدفعه إلى التعبير عنه وتصويره في صورة شعرية تلمح أن تؤثر في القارئ، وتنقل له مشاعر الشاعر وأحاسيسه وإذا كان الشاعر صادقا في تمثل التجربة والاستجابة الحقيقية لها دون تضخيم أو تهويل استطاع إقناعنا بنصه للنجز.

ولا يشترط في التجربة جلال الموضوع أو سمو الفرض، فقد نتجه التجربة نحو الموضوع العادي - أو حتى الرديء- ولا تزال تنفذ في أقطاره من عمق إلى عمق حتى يصبح عالما غنيا، جليل الجمال، أو جميل الجلال .

والتجريدية في القصة لا تختلف - باعتبارها عملاً إبداعياً - عن التجريدية في الشعر، وتكشف نصوص المجموعة عن صدق فني صنعه قاص يضع قلبه وعينه على نبض الإنسان المصري المهنش مما يكشف عن مفايشة القاص الطويلة لإنسان هذا الوطن، وهذا جعل من كتابة القصة عند أحمد محمد عبده نوعاً من التقليل لمزايا هذا الإنسان ومهمته.

يقول في قصة «الجندي المجهول»:

«قالوا إنني مجهول»

... ولو أنهم أعادوا تركيب البصمة، سيجدونها من شرقي أرض القمح.

... ولو أنهم أعادوا تركيب البشارة - سيجدونها من طمي النيل، أما للامح والتقاطع فهي تشكيلة من كيزان الذرة، على حبات باز نهان، على بلحات نقرتها المصافير في سباحة معلقة في نغمة حيائية» .

فهذا التمييز لا يساق إلا من تجربة فنية صادقة لقاص متميز بذرات تراب هذا الوطن.

وتتضح قدرته على توظيف مفردات الواقع في ثلاثة أطر:

الإطار الأول: توظيف بعض الأغاني المشهورة، ففي قصة «شربات الفرح» يوظف عدداً من الأغاني منها «سينا يا سينا باسم الله باسم الله» ، و«سمينا و«مدينا وشقنا طريق النصر» و«في البلاد يا صبيوة .. بلد بلد».

وتوظف الأغاني في نصوص قصصية يجعل الأسلوب يتراوح بين النثر بدرجاته والفنائية الشفافة ويلقي عبثاً فيها على القاص، إذ يتطلب منه أن يكون كالكساح للامر حتى لا تبدو الألفية ولغة في الثوب القصصي، كما أنها تلقي على القصة طابع التماس - ولا نقول التطابق - مع الواقع المصري الذي تنطلق منه.

الإطار الثاني: استخدم القاص اللهجة العامية في قصص قليلة، منها «غرفة الزيارة» في مثل قوله:

- يظهر إنك ما لقيتش حد تمشي معاه برة، جهت معانا هنا .. مش هنا أحسن؟ .

و«لكيد كلاب بطله ميموت».

وهو هنا جمل الشخصيات السجينة تتحدث بمستوياتها الثقافية
التي تباينت وقدراتها للتفاوتة وهذا يعطي الشخصية ميزة أكبر للارتباط
بالواقع .
الإطار الثالث الروح المصرية في النص والممكن التي تجعل من النص
صاردا، ومنك مستمعا نشاركها في لحظة النص، ويتضح ذلك في عدد غير
قليل من قصص المجموعة لعل أبرزها قصة زمن-
قصص أحمد محمد عياد في مجموعته الثانية تأتي عن قاص مقتدر
يضيف إلى القصة المصرية صوتا متميزا وجديدا.

الذات والأخرف في سرديات ريفية معاصرة

سمير الغويل

أولاً : مجموعة (امرأة وألف وجه) لعبد محمد عبد الله الهادي

يمثل الاحتفاء بالريف ومفرداته مركز ثقل النص السردى عند مكاتب مهم اعتبره ومنذ قرأت مجموعات الأولى حلقة من حلقات السلسلة الذهبية للواقعية في القصة المصرية المعاصرة ، وأقصد به محمد عبد الله الهادي ، فيقدر ما جسد يوسف إدريس عنقوان الحكى في ديوان السرد المعاصر ، وبعمق إضافات عبد الحكيم قاسم بنفسه الصوفي وتجديده في اللغة بقدر ما وجدنا تشكيلات طازجة تعالج الريف وتفوس في عمقه بمقلية الأزهرى المستنير كما فعل عبد الفتاح الجمل في " مصب " بشيماته الشعبية للكثرة باللهجة ، أو لدى سليمان فياض بقدرته على التجريب في أقاليم اللغة ، أو مثلما نجد عند محمد روميش في حدسه القوي وتشكيلاته الجمالية للفهم بالرغبة " الليل الرحم " على سبيل المثال ، وحتما ترددت أصدااء الواقع بمنعياته ، وتمريجاته ، وسككه البعيدة على يد أجيال جديدة قدمت كشوقات جمالية باهرة ، وعمقت من مفهوم الحكى ودرجة بروز الخطاب أو إضماره على حد سواء .

في تجرئة محمد عبد الله الهادي والتي نقدم فيها قراءة لمجموعته الجديدة " امرأة وألف وجه " نستشمر بالوجود المياني للريف المصري بلا تحريف أو تزييف ، بلا غموض أو مياشرة ، كذلك نلمس مكابدات الذات في حوالها للتركيب مع الآخر .

إنه القلم الذي يمكنه أن يحدد تشكيل هذا الريف بتشكيلا معموزا من داخله فلا تستشمر بأية غربة أو معاطلة ذلك أن المكاتب يتوحد مع تجربته ككل التوحد ، فهو يحكتب ما يعرف ، ويعيش يوميا في نفس الأجواء التي يحالها في نصوصه . ليس معنى هذا أنه يستسلم لرتابة الحياة التي يعرفها بل أنه يقدم على مقامرات أسلوبية بلغة تعلن عن روح متحررة من الجمود ، والتقليد ، والتكرار .

إنه الريف الذي يبدو في مادته الخام الأولى ، حيث النابع الأصيلة

للمحكي ، وحيث الشخصيات تتحرك بنفس ثقلها للادي فلا تبدو ككائنات خارجت من بطون الكتب ، بل هي شخصيات من لحم ودم تمسك على أعمالها بروح السرة والاتكالي على الولي كما كان يفعل جدنا العظيم يحيى حقي في حكيه للشرق اللذيذ . شخصيات القصص رغم واقعيته فيها مسحة تخيلية ، وامتدادات أسطورية برغم ككل ما ستجده في تفصيلات الحكايات من قهر وعسف وقلة حيلة ، وما سيصادفنا داخل تلك النصوص من خوف ورهبة وانعدام عافية ، بل من تزعزع للفاهيم القديمة جزئيا ، والعرض للبالغ فيه على أن تظل تراثية الملبقات كما هي لا تمس ، فالياء لا تملع إلى المالي ، والدم لا يمكن أن يتحول إلى ماء . مثل هذه الأقوال القديمة تتجدد عبر الأحداث ، وتشي بنوع من الاتفاق الضمني على العلاقات المتجذرة منذ زمن بعيد في أرض الواقع ، فهي بتلك الصفة تمثل قانونا عمليا ونفسيا وعرفيا اجتماعيا سائدا داخل القرية أكثر منه نزوع أخلاقي .

لرائي ميالا إلى الولوج إلى ساحة النصوص التي يود لأتلمس العناصر الفنية الحاصلة ، والسمات التشكيلية البارزة التي يتميز بها عوالم الكتائب ، وقبل أن أتناول تلك العناصر ينبغي أن أتوقف أمام بعض السمات العامة التي تطرحها تلك النصوص والتي تجعلنا نؤكد أن هذا الكتائب يمتلك أدواته ، ويستطيع أن يحرك تلك الأدوات ببراعة وحسن تدبير مكفي يقدم لنا صورة حقيقية لا تغلو من بهجة ومرح ونفاذية لشخصية الرجل البسيط الذي لا تشغله متاعب الحياة عن تلمس حكمة الكون ، والوقوف بعمق إيماني عميق الأفق أمام الحكايات اليومية مهما كانت موجهة وتمس الذات أو تلوذ أقرب الناس لأبطال النصوص .

إن الفقر والموز للادي لا يؤدي إلى انحطاط روحي ملموس بل أن المكس هو الصحيح ، ففضيلة مولاة الناس تكمن في قدرتهم الفائقة على أن يتناغموا مع - القسمة والنصيب - ، ولذلك ستدهشنا مفارقات عديدة لأفراد يصلون إلى حد الرفعة والسمو بالرغم من كفاية القيود للمبطل التي تعيط بهم . تغلب على نصوص الكتائب ثيمة الثنائيات بين الفخر والشر ، وهي تتكرر بشكل ملموس لكنها لا تمنع القاص من الانفلات من القواعد الرصينة للفن في رسوخه توجهها نحو مفارقة التجريب بكل أشكالها الرجعية الممكنة . إن لديه نزق الفنان في مساولة القنص البهشة ، والتشكيل الفاخر ، وتلمس نطاقت تخيلية أمكنها أن تشرى

فضاءات النص دون أن تعرقل السياقات الأحداث .

الحياة للوزارة بالفعل والحركة ، وأنفاس الناس هي عقيدة الكتاب الفنية ، وسنكتشف مع كل نص أن الكتاب شديد الإخلاص لناسه ، بالطبع هو متورط حياتيا مهم ، لكنه قادر على أن يكون عيننا نافذة للأحوال ، دون أن يمنع ذلك من تعامله العميق مع شخصيات لها وجودها العياني ، لكنها تأتي هنا مسرلة بروح الفن .

ليس من شك في أن المتعة الفنية متحققة في أغلب القصص التي سنتطرق إليها حالا ، وهذه مسألة ضرورية لكل كاتب مجيد ، فلو أننا اهتمنا ما تمنحه إيانا القصة من رفاة وجمال وعدوية فسنفسر كثيرا ، وسنكون أمام أحداث خبرية حيادية أو تقارير جامدة ، وهو ما نجح الكتاب بدرجة وبقوة في تلافيه ، فكل نص يمنحنا معرفة حقيقية بأحوال أهل الجزيرة ولكنه يقدم في ذات الوقت كشوقا جمالية تشحن أرواحنا بالبهجة .

تجلى هذه القيمة المظلمة حين نلامس السرد الحي للوار بالحياة الذي يشرنا بقوة الدقة ، ويتسبب الأحداث في مرونة وحركة مستمرة لا تعرف الثبات . هنا يناقض الكتاب قانون القرية للتعرف عليه ، والذي يعتقد البعض أنها ساكنة تماما فيكشف عن حكم التحولات التي منحت البلاد والعباد من خلال أحداث واقعية لكنها لا تغلو من مسحة تخيلية خلقة .

تأسيس جماليات جديدة للأجندة :

يعتمد بناء النص في أعمال الكتاب على استحضار المكان ، ففيه تدور الأحداث وتتحرك الشخصيات ، وحين يضيق المكان عن الذات تتسع اللغة لأشياء . المكان عنصر حاكم ، وله حضوره للادي ومرتكزاته الصارمة ، إنه الإطار الذي يجمع الشخصيات ، لكنه يضي ظلاله على الشخصيات فيلونها بريشته الرمادية أو الزلمية . ديار طينية ، أو ساحات واسعة ، أو دوار المدة نفسه ، وربما شارع قديم في المركز . اللهم أنها أمكنة تضفي الفعل الإنساني وتؤطره بوعي وحساسية :

(مكانت تنتظره مع كل غروب أمام الدار ، أمامها الرأسمية مرصوص عليها هرم صفير من كوالج الذرة أو أخشاب التوت ، تنكس النار فتلهل السننها عاليا ، تير الدرب الممت للار بجوار الجبانة حتى باب دله ، ما أن

يراه الطفلان حتى يتدفعا نحوه ، يقذفان بدينهما الفضين عليه ،
يحملهما حملا بقوة ساعديه تحت إبطيه ، يتمايل بهما كجمل
حقيقي أصيل) - جمل حمدان ، ص ٨٨ .

للمكان سلوته ، وغيوبه التي يمدما فترى الوقائع أفضل . وهذه
القصة تتحدث عن - متولي الجمل - الذي تهجره زوجته - شبيبة - لضيق ذات
اليدين ، فتذهب لأبيها عيسى ، وفي كل مرة يتدخل الشيخ تهامي (
الضاللي) ويحمي له زوجته لئلا يترك هذا يتم بعد أن يستنزف قواه الجسدية
في تطوير المصنعي أو عزق الأرض ، أو غيرها من أعمال مرهقة . يقرر الجمل
أن يستعيد للزوجة بنفسه ، وفي لحظة ساخرة لا تفكر من طرف يصور مشهد
الواجهة ، فعين يحتدم الحوار بينهما تقتلس النظرة لزوجها فإذا يعوانه
المكشوف يفضح سره ، فتلوح على شفيتها ابتسامة مأسرة ، ويتضرع
وجهها بممرة الفجل ، أما هو فيفهم سبب ضحكاتها التي تساعد ، وهنا
تصل المسألة باتفاق غير معلن بينهما على الرجوع . لقد تعرضت لديها
مشاعر الأنثى ، لذا عادت قهيرة العين إلى بيتها ، وهنا يتمرد الفلاح
الأجور على الشيخ ويؤكد له في حوار عاصف أن من صالعه على زوجته
هو ذكوره . يضح الخلق في فرادة دكان مشرف بالضحك ، ويستعيد
الرجل للجمهور بقره بعضا من كرامته للهدرة .

تتحرك عدسة القاص في الأسواق ، والمصرف ، والجامع ، ودكان
مشرف ، وبيت عيسى أبو غريب بعبودية ، مما يجعلنا نتفاعل مع الأحداث
ونشارك في رؤية للأساة وهي تشكل بوجودنا ونحن ننتقل بوعي عبر
الأمكنة فلا نكتفي بالمشهد الثابت بل يتحقق لدينا عنصر الصورة في
تشكلاتها المختلفة ، وهذا إنجاز جمالي حقيقي حين يخرج النص من
سكونه المفرد إلى دينامية الفعل الإنساني الغلاق .

حكايات مشحونة بالعبودية:

من أجمل ما تضمنه المجموعة قصة مؤثرة لطفل كان يسكن في
حي شعبي ، يرتبط سكانه بملاقات حميمة فيما بينهم وقد كبر الطفل
وصار ضابطا مرموقا . إنه يحاول أن يستعيد تلك الذكريات الحميمة
بالذهاب إلى شارع الشاكوش ، وهناك يعثر على حلاقه القديم ،
بالمبلغ لا يعرفه الرجل المجوز الذي حول صالون - المروية - المتيق إلى
صالون - جولدن فينجرز - وتكون رحلة التذكر هي استعادة كاملة

لحياة قديمة مرت عليها سنوات . على أن الكاتب لا يكتبني بتلك المسعة الرومانسية التي تطلّل الزهارة بل يدفعنا دفعا إلى أجواء مشكلات حدثت حين أتى - وليد - ابن للأمير فجلس على مقعد قفص كفي يزين الحلاق شعره ، وكان - ميمو - أو - ليمن - بين يدي الرجل مع أمه فتركه للذين نفاقا وراح يقص شعر المفلّ للبلل ويمتعه بعض العلوى . موقف قديم وعابر لكنه يمثل علامة فارقة في حياة الطفل الذي صار ضابطا ، وقد تمكنت الأم بعدسها من أن تنقذ ابنها من أزمة نفسية خانقة حين رفضت هذا التصريح للميب ، وهو ما أجاد الكاتب رسمه فكاننا في قلب الحدث لم يغادرنا لحظة ، وفي مناطق مكتورة منجد الحكاية بشعونة بطلاقة مانلة من التميز ، وهذا معناه امتلاك الكاتب القدرة على تحريك الشخصيات بمقدرة وفهم عميق لمكوناتها السيكولوجية :

(جاعني صوتها العنوني من جوف قلبي يخترق ظهري ، ويستقر بصميم فؤادي ، عندما ضربت صدرها بكفها ، ومتفت ملهوفة : يا حبيب قلبي يا بني - وهبت واقفة كمنمرة ثائرة أوشكت على فقد وليدها بفتة ، أمسكت بمعصمي بقوة تستعبدني وتضميني إليها ، لتزعت للشط من شمري ، وألقته أرضا ، ونظرت للأسفل أنيس - بعينين لامعتين - بنظرة لن أنساها ما حييت ، وكان وجهها يتضرج بعمره الغضب ، عندما قالت له بعتاب لا يقبل الصفح :

« كذا يا أسطى أنيس .. ده يصح يعني ؟ » - جولدن فينجرز ، ص ٤٧ .
ليس من شك أن الكاتب استطاع أن يستحضر الموقف بكل دقائقه ، فردنا للماضي لا بقصد إعادة الساعية إلى الوراء ، ولكن كنوع من العنين للكريات مضت ، فيها كان الارتقاء في أحضان الأم ممكنا ، وهي التي مثلت في هذا الموقف بالذات كل معاني العطف والعمامة ، تأميك عن فهم مغزى النظرة للكسرة التي أضلت من وجه الصغير . اللفت شاعرية في بداياتها ، لكنها تتحول شيئا فشيئا إلى لغة مقتصدة حادة تولم الموقف الصادم الذي تم . لا يتوقف - ليمن - عند تلك اللحظة الدراماتيكية الصعبة ولا ينتظر اعتذرا مؤجلا من عم أنيس . إن وجوده في هذا المكان يمثل ترديدا لبكارة للشاعر التي غادرته مع تقدم الزمن ، ويأتي صوت فائزة أحمد ليخترق الأزمنة ويلون للشهد كله بدفق إنساني رهيب ، وهي تفتي بحذوية أغنيها الشهيرة « ست العاصب يا حبيبة » . حي اللعظ التي يتأمل فيها وجه عم أنيس شي مائة فيكتشف اختفاء

وتلاشي تجاعيد وجهه ، وعودة نضارته وحمرة شيابه ، وهنا يستشوق أنفه رائحة الحكولونيا الذككية التي تنضوع من ثنايا ثوبه . إنه يحيش في زمن ماضٍ لبقاتٍ ربما يسعد ذلك قلبه للرهق.

ويام الفرافة تصب على استحياء:

في المجتمعات البدائية تميز الإنسان بميله مع الطبيعة ، وما لبث أن انفصل عنها وظل يعمل ضدها ، ويتقدم المجتمع تحرر الإنسان كثيرا من هذا الارتباط القسري ، وإن ظلت المجتمعات الزراعية تعمل حثينا غامضا وهو ليس غير مسورة باتجاه ما تملكه قوى الطبيعة من سطوة قوية وسعير متجدد تجاه بني الإنسان .

هذا ما كان يحدث في الحياة بصورتها الأولى ، وهو ما يحدث في الحياة حاليا مع خفوت هذا السحر أو تحوله لتأحي أخرى ، وبالتالي يتمكس في الفنون جميعا بما فيها السرد ، " فإذا كان هذا قد تحقق في المجتمع حيث تميز الفن - تصويرا وتصويرا وتشكيلا وتمثيلا - عن العمل ، لكنه لم ينفصل عنه . ولقد حقق هذا الفن نوعيته الخاصة باعتباره صورة من صور الوعي الاجتماعي وشكلا من أشكال الثقافة ودرجة عليا لإدراك الواقع جماليا ، وفي ذلك للمجتمع نظر البشر إلى عالمهم نظرة سحرية أسطورية ناسبت خبرتهم التكنهكية وبنائهم الاجتماعي ، وجملت - سحريا - أحلامهم في السيطرة على عالمهم وأهدافهم العملية التي تقصر خبرتهم ولذواتهم عن تحقيقها وإقامتها (١)

كان حضور الفرافة مقلدا لتلك الفورة المشوشة التي لم يستطع الفنان أن يستوعب أسرارها بمد كل الاستحياء ، لذلك انمكست على فتونه وأدابه .

يملك الكاتب خبرة لا بأس بها في التعامل مع الفرافة كعنصر متولد بالريف ، لكن داخل الفنان مقدرة على استلاك القدرة على لقتناص التأويهي ودمجه في اليومي من خلال عملية سره محكمته ، وهو على مستوى التقنيات السردية يتمكن من التعامل مع عناصر الفرافة التي أشرنا إليها بقدر كبير من الاستبصار والتفهم . الفرافة مبنية في الأساس على عدم معرفة كماله بجوم الأشياء ، ولكنها تقوم بدور رئيسي في تحريك الأحداث ونقلها من الهامش إلى اللقن .

في قصة (البلفت مرة أخرى) يرتكب العمدة إدريس أبو جريدة خطيئة عمره حين يصفع الشيخ الدرويش على وجهه أمام رواد - الفرزة - ، فيدعو عليه الشيخ باسمه المجرد ، ويفوض أمره إلى الله ، ثم يمضي ذائبا في سوق الاثنين . يظن العمدة أن الشيخ قد انتقم منه حينما يمرض مرضا عضالا لوى وجهه ببشاعته للخيبة .

ينتبه العمدة لخطورة ما حدث وتشاخره زوجته - الهازية - مقاوفا ، ولم يحكن هناك يد من استدعاء الدرويش في محاولة مستميتة لإرضائه . يرسل العمدة بسطويس كي يأتي بلفتة قديمة ليلطم بها وجهه على يشفى - بلفتة - وصيقي - الذي لم يعرف النفاق في تعامله مع العمدة وزجاله تكون هي المطلب ، وينجح بسطويس فملا في الحصول على البلفتة حيث يذهب بها إلى العمدة فيقوم الأخير بصفع وجهه المشوه حتى يسيل الدم مدورا . يستخدم محمد عيد الله الهادي تقنية الحكاية داخل الحكاية وتعتشد قصته بحكم مائل من الغرافات ، لكنها - أي تلك الغرافات - تبدو مفردات أصيلة في حياة القرية ، منها مثلا أن والد العمدة عبد العظيم حين تأخر في الإنجاب ذهب هو وزوجته إلى دراويش الشيخ القطب الصوفي - أبو مطاوع ، ويهوي واحد من الدراويش على ظهر المرأة بسعف فخير - جريدة - قرب الضريح وهو يبشرها أن في بطنها جنينا - أبو جريدة - ويأتي الولد بالفعل ويسمى إدريس ، ولكن الناس تسميه - أبو جريدة - ولا نملك أمام هذه الحكاية وغيرها سوى أن نستعيد ما لدى العامة في الريف المصري من معتقدات شعبية تمسك بزمان توجهاتهم خاصة في شؤون الإنجاب والزواج والولاد والموت . الرجل الصوفي ، والشيخ الدرويش لهما وجود كثيف ومؤكد في تصاريح الأقدار ، وثمة تفصيلات متنوعة تؤكد هذا المنحى ، فمهمزة العمل الإلهية يحكمها خلفها سر ما تغلبه جريدة النقل الخضراء ، وكأنها هبطت من السماء عبر الرجل الطيب الذي ستكون الصفحة من نصيبه ، فيزوره في منامه ويطلب منه أن يظهر روحه من الدنس ، وتتصاعد الأزمة التي تنتهي بحادثة البلفتة .

• البلفتة - مفردة معنوية في الكثير من نصوص الكتائب ، وهو يستخدمها ببراعة في تمزيك الأحداث ، ولا يقتصر دورها على أن تشفى مريضا أو تجعل شخصا فقيرا يتغلب عليه طبقته الاجتماعية ، بل هي وبالقدر نفسه تشير إلى وضاعة الإنسان ومصرره الذي سيكون إلى

القراب ، وهي نظرة فلسفية يحكمون خلفها تأمل عميق لمصائر الممد وشيوخ الففر ويكمل من أراد سويها بالفلاح الفقير للموز .

لكننا سنعود ثانية إلى الفرافة التي لا يوظفها الحكاتب كحلية في النص بل يتم تضفيرها بحرفية داخل البناء السردى بمدى ما لها في الواقع من أثر ، وهي تجمع بين صيوات الناس وأحلامهم ، وبين الإمكانية والقدرة على إحداث الفعل المراد . هذا هو نطاق عمل الفرافة مع ما فيها من شطحات وخوارق وسحر أسود حكمان في جذرها الحي . يشكّل الحكاتب بنيتة السردية دون أن يسقطها من حسابه لكنه في المقابل لا ينتصر لها بل يعرضها أو يفرغها من مضمونها . وتحكّد الأحداث في هذا النص تدافع وتتولد الحكاكية من داخل الحكاكية في سرد قوي ، حي ، وغلاق . لا تفلت الخيوط من يد القاص للماكر الذي يعرف كيف يبدأ ومتى ينتهي وإلى أين تتجه الأسهم الدرامية في نصه لتصيب هدفها بعذق :

(في الفرفة المعلقة ، مكان العمدة وحيدا ، جالسا أمام للآة ، كاتما مشاعره المتناقضة بجهد هائل ، ينوء به ويفوق طاقته تحمله ، مؤملا بصير في الاعتناق من لسر - أبو الوجوه الرميب الذي شوه خلقته - بيده بلغة - وصيفي - القديمة ، رفعها فوق وجهه مترددا . كهم من الوقت مضى حتى ولتته الشجاعة وضرب الضربة الأولى ؟ كانت ضربة خفيفة وسريعة ، تحكّد تلمس وجهه نسا ، رغم امتزاز يده ، أحس بتلليل من الدماء تناوش وجهه للموج . تشجع أكثر وضرب الضربة الثانية بقوة أشد قليلا على صفحة الوجه للشوه . تدفقت الدماء أكثر ، شملتة نشوة غامرة كمنشوة حشيش - شندي - عندما تتسلل في تلافيف وخلايا رأسه ، وتسبح به في سماوات الجزيرة ، ضحك ضحكة جانبية معوجة يركن قعه ، سمع لها رنين غريبا في أذنيه) - البلغة مرة أخرى ، ص ٢٨ .

هي ضربات الفرافة على وجه ظالم ممتم ، وفيها يتصاعد إيقاع السرد الذي يعلن عن مأساة العمدة في تلك الجزيرة التي يتمايش فيها الطيب والشرير ، المؤمن والعاصي ، والتي لها عرفها الخاص الذي يحصف بحكل قانون وضمي . يحكّر الحكاتب اللقطة ويضمها في مواجهة المتلقي دون أن يطلب منه إدانة أو موقف مبدئي ، ككل ما يهتم به أن يحكون أمينا في رصد ما رآه وعاشه ، وتكتمل وظلغة الفن في خطوة تالية بعد قراءة النص .

ثنائيات في الحياة .. أعمال في الفن:

تمثل الثنائيات الضدية عنصرا أساسيا من عناصر السرد لدى محمد عبد الله الهادي ، فالوجود كله يقام على حركة الأضداد ، ومن خلال ما يمثله الصراع القائم بينها تزدهر الدراما ، وقد تتوقف قليلا أمام ما يمثله وجودنا من حضور ينازعه غياب قسري قائم ومحتمل ، لاشك أن وعينا الشخصي يفتح على تلك اليديهة ، ولا يمكننا الفصائل منها في الحياة حيث توجد الكثير من الأسئلة العرجة والغامضة التي تعترض مسيرة الإنسان ، وتجهب عليها أفعالنا وقدرتنا على الحركة وضرب السكون.

في قصة " لبنان من رحم الليل " نعثر على تلك الثنائيات سواء في تكوين الشخصيات أو القمل الإنساني ، وللتنائيات القدرة على إبراز الأضداد ، وتوليد الدلالات بما تقدمه لنا من عملية ساطعة للوقائع في عمقها واتساعها ، وهي أسئلة قلقة وحائرة لكنها ليست عسيرة على الإجابة ، في عمق الليل تشق صرخة مستفيضة سككون القرية ، فالصوص قد تمكنوا من سرقة جاموسة " أبو إسماعيل " ويتدفع الخفير وهو يحمل هنا قناع الراوي (فيطلق نيران بندقيته على الأشباح التي يلحقها فتفر تارككة الفنيمات ، وهنا تقع عينه على شخص اسمه "عصفور " مجروحا فاعتقد أنه قد قاد معاونة السرقة ، ويعتريه الفيط لأنه عاد للإجرام بعد توبته . يسوق الخفير الجاموسة نحو دار الفلاح ويتجمع لمل القرية يباركونه ، وحين يعود للص القديم الذي كان في يوم من الأيام رفيق ملفولته يكتشف أنه هو البطل الحقيقي فقد تصدى للمسارقين الفعليين وهو ابن الليل الذي يعرف مسالكهم ، لذا حاولوا الإجهاز عليه. "عصفور" للمجرم القديم في موقف فيه ارتباك وتبادل الاتهامات ، ويبدو أن خبرة الكاتب جعلته يتخلص من المحكاية بعدما الأحادي فيقدم للمتلقى لحظة من حياة الملفولته المشتركة فتتوحد الثنائيات قبل أن تنفكك بفعل الزمن الذي يدور دورته . فلمعه هنا يحدث نفسه قبل أن يكتشف الحقيقة :

(سمعت نهنته ، بكاء ندم أم خيبة أمل ؟ هل رثيت لعاله الصعبة ، والدماء تسيل على وجهه ، إذا ما عرفوا أنه اللص، وضربه أحدهم ضربة ، سيروح فيها للموت تركته بهواز الشجرة ، ولذا أعلق بندقيتي بكنتفي ، مشيت على أطراف أصابعي حتى لا تجفل البهيمة الفرساء ، أو تنهبط في

عمى الليل بالأشجار ، ولقحت في المسالك بمقودها ، سحبتها بهدوء بين مسالك الأشجار ، وأنا أفكر في هذا المصفور اللعين . - عيش وملح وزمالة عمر ١٩٠١ - لبنان من رجم الليل ، ص ٦٧ .

إنه اتهام لا سند له من الحقيقة ، لكن - مصفورا - يمثل طرف الثنائية حيث نجد الرلوي يلقي بالغير المعمل بشككه ، ثم يتقصى الوقائع ، وسرعان ما يكتشف خطأه فيدرك أن الحقيقة صعبة ، وليس من السهل الامتداء إليها بحكل خبرته السابقة تشكل غواية الاتهام وعجزه عن زحزحة الصورة السابقة لابن الليل حاجزا أمام التواصل الإنساني مع لص تاب وأتاب إلى الله غير أن أصابع الاتهام تشير إليه في كل حادثة بالقرينة ، لتحقيق المقولة الشعبية - ياما في الحبس مظالم - ، وأحب أن أؤكد على رموخ للوعظة ، وذبوع المحكمة ، وأثر الحكايات الشفاهي في أدبيات الجماعة الشعبية ، ذلك أنها مبنية على خبرة الجماعة في محركات حياتية وتشمل كل فنون الحذف والإضافة والتعوير والتدوير .

نصاعة الخطاب السردى :

يحمل كل نص قصصى خطابه السردى ، ويشمل المقولة الأساسية للسرد ، وقد رتقا على اكتشاف البعد الحكام وراء الصراع بأوجهه المختلفة . الخطاب السردى عند محمد عبد الله الهادي ينهض على نظام ترتيب الأحداث ، وإبراز الخط الذي تسير عليه الوقائع ، مع التركيز على البعد الزمني الذي يجعلنا قادرين على رصد مفهوم الحكاية مع ما تثيره من شحنات تمثيلية خلال عملية السرد ذاتها ويمكن الاستدلال على هذا الخطاب من خلال هذه القرينة المباشرة أو تلك ، و - من البهي أن إعادة التشكيل في الحكاية الكلاسيكية ليست على العكس من ذلك ممكنة في أغلب الأحيان فمصوب بل هي ضرورة أيضا ، وذلك للسبب نفسه بالضبط ، وهو أنه عندما يستهل مقطع سردى بإشارة ما ، فعلينا أن نعرف في الوقت نفسه : هل جاء هذا للشهد بعد في الحكاية ، وهل كان مفترضا أن يكون قد جاء قبل القصة فالصلة - صلة التقابل أو التناظر - بين هذا وذاك أساسية للنص السردى ، والفناء هذه الصلة بإقصاء أحد طرفيها ، ليس لقتصارا على النص ، بل هو - بحكل بساطة - قتل - له - (٢)

ككل قصة تعمل خلالها الإبداعي و مرجعيتها الفكرية ، وقد وندمجان في أحوال محددة ، وقد انفصلان أمام المتلقي في أحوال أخرى حسب السياق ، والحقبة أن الخطاب السردى لدى الكاتب يتسم بنصوّه ، وذلك لأسباب موضوعية منها أن محمد عبد الله الهادي يمتلك رؤية فكرية يعمل على تسريبها خلال هيكلته النص ، كما أنه متفهم لمنصر مهم وبناء ، وهو إمكانياته في الكشف عن الفوارق الزمنية السردية حيث يعمل عليها على مهل ، محاولاً أن يحقق نوعاً من التوافق الزمني التام بين القصة والحكاية ولاشك أن هذه الحالة - وكما يقول جينيت - افتراضية أكثر مما هي حقيقية ، ويبدو أن الحكايات الشعبية أن تنقد في تمفصلاتها الكبرى على الأقل ، بالترتيب الزمني ، لكن تقاليدنا الأدبية - الغربية - بدت - على العكس من ذلك - بأثر مفارقة زمنية متميزة (٣)

يمكف الهادي على إبراز الخطاب القصصي اعتماداً على تحقيقه لفهم السرد في الزمن ، والسرد عبر المكان ، والشخصيات في صيورتها ، وسنكتفي بإبراز الخطاب السردى في نص واحد حتى يمكن أن نقس عليه بقية النصوص . هناك قصة - خارج الخدمة - ، وهي تحكي حكاية يحيى عبد الواحد مدير قلم بإحدى الهيئات الحكومية حيث يجد نفسه الرجل الوحيد في الغرفة مع مجموعة نساء لا يلتفتن إليه ربما بحكم السن والتكرار والمادة ، فيستمع من أفواه النسوة - طبعاً دون قصد منهن - إلى مغامرات ليلية مشحونة بالمواقف ، الشيء الذي يدفعه لاصطناع هلاكة - كلامية - مع فتحة عاملة البوفيه المانس ، وهنا تستشعر النسوة الخطر الداهم فيتوقفن عن تعرضاتهن الكلامية ، ويفوز هو بالسكينة والهدوء .

هذه فكرة بسيطة عن القصة لكن بارتيجانها الزمنية للأحداث وبإعادة وصف المشاهد يمكننا أن نقدم الخطاب السردى التالي : - ككل رجل مهما بلغ من العمر هتيا يمكنه أن يمثل خطراً على جنس النساء ، ومن المستحسن أن نعود للمباراة التي ضمنها الكاتب مقدمة نصه فهي تقدم الخطاب السردى بشكل آخر . يقول جابريل جارايا ماركيز : - خطر لي أن أحد مفاتيح الشيفوخة هي الاستفزازات التي تسمح لأنفسهن بها الصديقات الشابات اللواتي يعتقدن أننا خارج الخدمة - ومثل هذا الخطاب يلخصه لثل الشمي المتيد - الدهن في المتلقي - لكن بون مقولة

ماركيز ومثلنا الشعبي مساحة شاسعة لتقديم أنخاب خطابات متقاطعة ، متشابكة ، على شريطة أن تتضمن عبارة التجريبية السردية وخطها البياني للتناسي.

غير أنني ، وقيل أن أغادر هذا النص أود أن أشير إلي أن الأحداث جميعها تجري داخل مكتب حكومي بإحدى الإدارات التعليمية ، لكن خفايا الريف وسلوكياته ، ولذبياته، بل مساحة الغرافة التي أشرنا إليها في قصة - الياغة .. مرة أخرى - والاحتفاء برسم معالم الشخصية النفسية نجدها هنا حاضرة ومكتنزة بالمعاني الثرة التي مكشفتنا عنها ، وهي تكمن في ككل متعلق بالنص ، ولتأخذ هذا المقطع على سبيل المثال: (لكنهن يريته كخيال حقل فقد وظيفته بالتكشاف سره ، خيال مهلول له شكل الذكر الحقيقي لكن ككل ما فيه مزيف ، وصارت المليون تحط على رأسه وتتبول عليه قبل أن تغزو العقل ، أو لأنهن باتن يمتقذن بصورة أخرى أنه في هذا العمر رجل خارج للخدمة - رجل مدجن كخصيان القصور الملوكية الذين لا يملكون أية حبال تعيق بؤن أوجهم) - خارج للخدمة ، ص ٦٧

مصور كشيف للمرأة :

تمثل للمرأة الريفية سندا قويا للرجل ، فهي تساعد وتشد من أزره ، وقد تماوته في أعمال العقل ، وإذا حدث أن غاب فهي ترعى الأسرة وتقوم بككل أدوار الرجل الأساسية من إنفاق على الصغار وإضفاء العمالة عليهم . ولما كان المجتمع وسيط لتقل الخبرة من الأم لصغارها فهو يشكك في ذات الوقت مرجحيته خاصة مع تقلبها عن نطاق العلنية في تلك الرعاية كي تكون ظلا أو ترديدا للرجل : الأب ، أو الزوج ، أو الأخ الكبير أو الابن البافع .

للرأة هي رمز الخصوبة ، فهي تحمل سمات المطاء والتوالد و الرحم • لكن المكاتب قد يهتج أحيانا ليتوغل في مساحات مسكوت عنها في الريف اللصري حين تكون جلسات النسوة للثرثرة وقتل الوقت ، والرغبة في التخلص من سطوة الرجل بالفعل أو القول أو حتى بالإيماءة . في مشهد بالغ الدلالة تخرج - أم عبده - من باب الدار وهي تلمن حنظلا الذي أوقمها بزواج غليظ القلب جعل لهبتها سوداء عندما حضر قبل أن تطفو الطعام وكان جانبا ، فقلما زوجة سند الجمال التي يضربها زوجها مع تقتوره ويخله ، أما

نبيته قلبها بوجهها على ابنها القائب ، وتأتي أم فوزي إلى ثلاثين فتخبرهن بموت جارة لهم سكنت بعيدا عن القرية بصحبة زوجها عامل للمعمار (وكان الخروج من القرية نذير شوم ويعني الموت) فيتسرن عليها ، وتستمر الثثرة ، حتى يوشك الرجال على العودة ساعة الغروب إلى منازلهم ، عندها فقط تتسلل كل امرأة لبيتها لتفكر في جهة تقيمها غضب الرجل حيث كان الكلام بديلا عن الطهو .

عملت الحكايات في استحضار عوالم المرأة تتسم بالقوة والنفاذية ، وهو يعتمد على السخرية في الحوار الذي ينهض على مفارقات جمّة ، ويقوده حدسه كي يمكن للمتلقّي أن يرسم صورة كاملة لنفوذ المرأة في الريف رغم انعكاسها الظاهري ، ودورها للدائرة في كل المصايف سردية :

(كن يمحكون بصوت عال ، وينشجن وينهنن ، ويمسحن عيونهن بظهور أكفهن ، ويصقن على القراب ، واغتبط بكاملهن بالحكمات للتطيرة من شفاههن .

” أم اسماعيل .. الطيبة .. السكرية .. ألف رحمة ونور ” . حكّات سيمفونية الحكاء مازالت مستمرة ، عندما اختلت شمس للغب عند حافة المكون) . - سيمفونية الغروب ، ص ١٢٠ .

مثل هذه اللمسة الإنسانية التي تلمح غروب الشمس بموت الجارة ولوتياض مفردات الريف من نهر وشجر وطير وحيوان وساحات ومصارف بالجو النفسي لأبطال النصوص سمّة تتردد مع توظيفات مختلفة غير مكرورة في نصوص المجموعة ، ولحسن هناك امرأة أخرى استرعت انتباهي بشكل غير مسبوق حيث يغيب ابنها أو يستشهد على أيدي غزاة قريتها ، فتعطف على الطائر الأبيض الصغير ، الذي غشي من تصويب الجندي بندقية نحوه فهبط في ساحة لتلك المرأة التي وجدت في هذا الطائر بديلا لابنها القائب ، وكهم مكان الحكايات موقفا حين عبر عن فكرة الاحتلال والمدوان للدمج بالأسلمة على النسوة والأطفال بشكل غير مباشر ، وعبر طائر أبيض صغير يملأ ويخلق منا وهناك فيكشف الأمكنة ، ويجعلنا جميعا نرفض مثل هذا الاعتداء الصارخ على حقوق البشر الأمنين للسالمين .

يحدث هذا التجاوب العميق بين المرأة الوحيدة التي تبكي ولما فيشاربها الطائر مشاعرها ، لاحظوا اللمّة المستخدمة في هذا القطع

بشخافيتها ويساطة مفرداتها ، ووقعها الحزين واللؤم ، وهو ما يميز
 كتابات محمد عبد الله الهادي الذي تقارب لفته أحيانا من تقوم الشعر :
 (كان الطائر الأبيض يستمع للمجوز التي تغاطب الكتاكيت
 بعز ، وزعم الجوع الذي كان يحصف به ، فإنه بكى ، وتساءلت
 دموصه جزئا من أجلها ، وخطا بساقيه الرفيحتين عدة خطوات صوب
 الكتاكيت ، ورائته المجوز ، اكتست ملامعها بالدهشة وهي تحديق فيه
 ، والتقت عينها الصغيرتان الدامعتان بعينييه الصغيرتين الدامعتين ،
 اتسع ركنها قهما للشدود بالترسامة ، وهتفت بفرح : - " إبراهيم - تعال يا
 بني " - صباح جديد على طائر أبيض صغير ، ص ١٦١ .

في مواجهة كل الأخطار تقف تلك المجوز صابرة منتظرة عودة ابنها
 ، ولكن الجنود الغرياء يجهشون ليلًا ويدفعون الباب للتداعي ، فتسمع
 سرخات المجوز وهم يسألونها بلهجة عربية مكسرة عن الطلويين لديهم
 ، ويسيل الدم من جناح الطائر ، ويتألم لما حدث لتلك المرأة التي وجد معها
 أنسا وطفلا وحنا مفتقدا.

وممكننا تشكّل صورة المرأة فتكون ثرثرة مرة ، وتكون
 حكيمة مرة ثانية ، وتصبح قوية رابطة الجاش أمام الغرياء مرة ثالثة ،
 وفي كل الأحوال تتعلق بالكلمة الفصل حتى وإن كان حديثها يأتي
 خافتا ، أو مرعدا ، أو منكسرا.

فكرة الزمن العائلي :

هناك زمن خطي للسرد يعتمد على الترتيب الحقيقي للأحداث ، وفيه
 زمن دائري آخر يراعى على عملية التواصل بين الوحدات السردية في توالد
 دلالي مركزي يحقق عنصرى التواصل والتكرار بناء على معطيات
 معرفية محددة . وعلى المستوى للنهاية تشكل الفرضيات التي اتبها
 الكاتب في سوق سردياته اشتباها مع ذلك الزمن الذي يماود إنتاج نفس
 العلاقات السردية بتماثل شبه يقيني ، ومع تطور أدوات النص أصبح من
 الطبيعي أن يركز الكاتب على الزمن الحاضر ، - بحيث يبدو الزمن
 الماضي فيها غير منظم ، وغير مرتب ، وبذلك أصبح زمن الرواية الجديدة
 يتذبذب ويتأرجح بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وهو ما يسميه
 ميشيل بوتور بتتابع الوحدات الزمنية- (٤)

يكتشف محمد عبدالله الهادي أهمية الأخذ بهذا الزمن الدلّري في نصوبه فيغامر بالدخول في أنساق سردية تشعذ المغيلة لإعادة إنتاج الوقائع بتلقائية داخل مناخ القص الذي يعتمد على لغة شفيفة وطرانق أداء تتسم بالملزاجية . والمفوية ، وعندما يتصل الأمر بروية والقيمة فيسبحكون الراوي محملاً بتلك الفكرة التي لا ترى انقطاعاً بين المادة الأنية للواقع وإرغاصات المستقبل ، صحيح أن صورة الفتاة للحبوبة تبدو مستغرقة في الرومانسية لكنها تحدث من الأفعال البسيطة دوائر متداخلة من الشاعر الفضة البرهنة ، فكوكثر التي تلهب خيال السفار بجمالها تجعلهم يكوون طواقهم ويدعمكون بها جباههم ليرسموا شجيرات حب وعين يخرطها خراط البناات تتزوج وتبتعد تماماً ، لكن ناس السوق يتابعون كوكثر أخرى تأتي من عزبة بعيدة فقيرة لتشغل الأولاد من جديد ، وتجعلهم يقدمون على إنشاء تلك الشجيرات كي تنقل خلفها بين جنبات السوق . هي إذن استمرارية فكرة الحب ، وتداول الشاعر البرهنة الفضة ؛ فلا شيء ينبعث من عدم ، ولا تستند طاقته رائحة كالكاتب . وربما كان على أن أثبت هنا صورة الفتاة وهي تنقل بين جنبات السوق حيث تمكن الكاتب من رصد هذه للشاعر اللطيفة التي تبلغ حد الوله والنشوة :

(كان البانمون يتفاضلون عن الأسعار الحقيقية لجمالهم دون فصال مع الأم ، بل ويهدون البنت الجميلة بأريحية بعض ما يبيعون ، ويتفعلون بالرزق الوفير إذا ما زارت أو مزت بمكان تجارتهم ، وكانوا - بتسامح حقيقي - يتسمون ويتفانزون ويملقون بكلمات التورية المقتضية ، حول مشهد الحب الجماعي للتنقل بين جنبات السوق ، ويخمنون بفرح : لأي هذه الشجيرات الصغيرة سوف تأوي الجميلة في قوادم الأعوام) شجيرات حب صغيرة ، ص ١٢٥ .

هو الزمن يستدير ، وتمضي الأحداث ليعاد الحدث المركزي في تمرجاته وتموجاته وصولاً إلى حكمة الحياة التي تعلو من قيم نهلة كالتناغم بين البشر وبين الطبيعة ، وكشروع روح الألفة والحب والتسامح ، والقص الحديث بالرغم من أنه يبدو أكثر تسامحاً من سلفه تجاه الأخطاء التي يقع فيها أبطاله إلا أنه يمتلك الاعتراف الضمني بوجود إشكاليات أصيلة في سميم مادة الحياة . نجد ذلك في قصة موجبة تصل على حدود للرؤية حيث أن الأخير الوحيد في القرية يتمكن من

الزواج من فتاة خرساء من قرية أخرى بعمدة ، وعند كويكي للزانية يدهس جوارل مزروق الزرع صبيها صفورا ويرديه قتيلا . كان الصبي هو الابن الوحيد للأخرس ، فيعطيه الناس بأعواد القش ويمضي الآخرس ليلته مع زوجته في رفقة لجة انتظارا للشرطة لكتنها لا تأتي ، وفي الصباح تنهض القرية من نومها فلا تجد أحدا هناك . لقد رسم الكاتب هذا للشهد للناسوي بركة وعذوبة لا حد لها ، وتمكن من نقل رسالته مؤدلا أن الفقراء حتى في موتهم لا ينالون لمتاما ولا رعاية ، لكن أبناء القرية أنفسهم كانوا في غاية التعاطف والإنسانية مع الآخرس في مصيبتهم :

(نهض الآخرس وحمل للصباح ، ودلوي شعلته بكفه ، ووضعهم بجوار حشة العفل ، كان الطفل نائم هناك تحت كومة القش لليلة ، وكأنه أراد أن يؤنسه في وحشة الليل الطويل وظلمته الحالكة ، ثم عاد لموضعه بجوار زوجته يقرص مملما أعضائه ، ضاما ساعديه فوق ساقيه ، مريحا ذقنه عليهما ، وراح يرقب الهواء البارد ، وهو يأخذ يتنشق للصباح)
 - الآخرس ، ص ١٢١ -

إنه فعل الموت للعديق بالبشرية ، يقول " دافيد لوپروتون " : " إننا من خلال جسدينا نمرض أنفسنا لمرض الزمن والموت " (5) ويمجرد الارتباط القدي للجرار بالصبي الآخرس كتابيه تدور النساء دورتها ، ويبلغ التأثير مداه مع موجات التعاطف التي يستشعرها ككل من يقرأ النص . لكن الفقر والموز ومجاعة الأيام الصعبة في الريف تستكمل في محطة الموت ذلتها ، وهي رؤية ناصعة للكاتب يممقها شيئا فشيئا بوجهه الشديد ، ويتصفيره الخاص بالعام .

العمدة للتراث :

يهتم الكاتب في بعض نصوصه بالالتكاء على التراث السري الشعبي ، وهو في مزاجه هذا يتجه للاغتراف من هذا العقل الثري وللوثري تاريخ أدبنا الصربية ، وللوكد في هذا الاتجاه أن الثقافة الصربية التراثية عرفت أشكالا متعددة من السرد ، وكانت ذروة السرد التراثية بلا منازع هي " ألف ليلة وليلة " التي اقتضت عصر القص عالميا على مصراعيه ، وخاصة عبر العلاقة الاشتراكية بين الحفاظ على الحياة والقص . فالوت للتعتم سنال شهرذاد بمجرد عجزها عن رواية حكاية ، وكل حكاية يمكن أن تكون لغما يتفجر وينهي حياتها إذا لم

تستلح الحكايات شد الملك وإبقائه ظامنا لمعرفة النهاية التي لا تجيء (٦) ، ومحمد عبد الله الهادي مولع حكما سنوي بطريقت الأداء الشفوية التي تراها مع - صندوق الدنيا - وهو يعتمد على حيلة فنية ذككية بتوليد الحكايات من جوف حكاية أساسية أخرى ، وهو يستخدم الخوارق ، ويهتم بإنشاء وحدات سردية صغرى تصب في النهر الرئيسي للقصة ، وربما كان من أهم ما يتميز به الكتّاب محافظته على فكرة - العدوّنة - لذا نجعت ألف ليلة في أن تشد القارئ الغربي والقارئ الشرقي على حد سواء . النص الذي تتوفر فيه هذه الخصائص هو آخر نصوص المجموعة ، تظهر فيه للمرأة المعجوز لتمكّي حكاية الشاطر حسن وست الحسن والجمال ، والجديد في الحكّي أن هنالك إزاحة للسرد القديم ، وتعديل في الأحداث ، أو لنقل أنها صياغة عصرية للقصة التراثية ؛ حيث يحب ابن الملك ابنة الوزير ، وتحدث مكيدة يترقب عليها أن يأتي جنود الملك بخوذاتهم النحاسية ويلقون القبض على الوزير ، فتستيقظ الفتاة مذعورة وكانت هذه آخر مرة تنعم فيها ست الحسن والجمال بحياة القصور ورفاهيتها ؛ فعزّين أفاقته وجدت نفسها سجننة . يستخدم الكتّاب الحيل التراثية ، حين يخلصها القول من معيها ، بعد أن علمت بإعدام الأب ، ويرف العصفور فوق رأسها مشاركا إياها عموها ، وهي منطلقة غنية بالأحلام ويتداخل الممكن بالمستحيل ، يسوق الكتّاب هذه الأحداث برشاقة ويسلاسة مغلها للساحة لخطابه السروي الذي يلخص بأساة تلك الفتاة التي لم تدرك إلا متأخرا أن الشاطر حسن لم يحد حببها للنتظر ، ولم يقف معها في معنتها إلا القول الذي أعطاهما هذا الصندوق لتجوب به بلاد الله هنا تتوحد المرأة مع شخصية ست الحسن ويعاد صياغة العدوّنة لتأخذ ملامح معاصرة :

(سمع الناس للتجمعين حول الصندوق ضجة عالية ، وراوا جنود الملك مقبلين على جيادهم بخوذاتهم النحاسية وملابسهم الفضفاضة الملونة ، في أيديهم السيوف والأغناجر اللامعة ، يشقون الصفوف بعنف وفلظنة قاصدين بتصميم المعجوز وصندوقها المجيب ، وقبل أن يصلوا إليها ، لوح المعجوز للناس وقالت وداعا - واختفت هي وصندوقها في لحظة ، استعالت لمصفورة جميلة ، رآها الناس تزقزق وتعلق فوق رؤوسهم) - صندوق الدنيا ، ص ١٨٠ -

هي محاولة للتعامل مع آثار الشبي بشفه الحي الفعالي ، فلا يكتفي الكاتب بتوظيف الشكل بل يتجه للمضمون فيجري عليه تمديلا جوهريا ، ويرفض ككل محاولة لتأميم الصراع ، وهذا هو جوهر الفكرة الأساسية التي ينهض عليها النص فيكتسب مشروعيتها الفكرية ومرجعياته الجمالية كما لا يفوتنا أن نشير لامتلاك الكاتب لوعي مدهف عبر التنقل بين جماليات المكان ، وتداخل الأزمنة ، فيصبح ما تراه العواس في سيرورتها تفجيرا لما في الأنثروبولوجيا من طاقات تفس الذات الإنسانية ، وهنا تصبح الحكاية محاولة لإعادة كتابة الواقع بعد هضم التاريخ وفهم تدرجاته ، وانكساراته ، وما يحتوره من خلل مقصود ونقصان فادح.

الإرادة الإنسانية - مفهوم وتشكيل :

قبل أن نطوي صفحات المجموعة القصصية لابد أن نتوقف أمام مفهوم يتردد بقوة في نصوص المجموعة ، وهو قوة الإرادة البشرية ، وقدره الناس على النهوض من كبواتهم ، وإعادة شحن النفس بطاقات تمنحها القدرة على العطاء ، والبذل والتضحية . ذلك أن ككل خطاب سردي يكشف عن فكرة معنوية تتضمنها الأحداث ، ومثل هذا الخطاب الذي أشرنا إليه في السابق يتم تخصيصه لمعمل قضية أساسية ظاهرة أو مضمرة داخل أنساق الكتابة.

محمد عبد الهادي ، إذا جاز لي القول ، مفهوم وطنه ، منشغل بناسه ، تروقه مشكلات المدل الاجتماعي ، ومظاهر الطبقية ، واتساع الفوارق بين الناس ، ويشغله أكثر أن يداس تراب وطنه بأقدام غزاة غلاظ القلب .

ولاشك أن محاولة المشور على الخطاب الثقافي للأمة من خلال تحليل النصوص الأدبية سيضع يدينا على بعض السمات التي تميز تلك الكتابات المنعازة لقضايا قومية أو إنسانية فالإبداع بأشكاله المختلفة ولاسيما الأدب له حضور واضح حيث الاتكاء على آليات ورؤى متباينة ، والمتابع لهذه الأشكال من الكتابة يجد الخطاب الأدبي الذي يقوم بالوظيفة المحفظة للتراث الحياتي اليومي ، الذي لم يدون ، وسجد التمير عن الكيانات الاجتماعية حتى تلك التي تقع على أطراف الخريطة الاجتماعية والسياسية والجغرافية للمجتمع العربي . (٧) .

فبالطبع يمكن إدراك أهمية أن يكون النص الأدبي قادرا على استيعاب القضايا المعاصرة ذات الخصوصية ، وهو ما نجده متجسدا في النصوص التي تتعرض لها في هذه الدراسة في دراسة الإبداع كمنص للبحث عن الخطاب الثقافي ، لا يعني تجاهل النصوص الفكرية ، لكنه يبين مدى محدوديتها بالمقارنة بالإبداع الذي يضم مفاهيم وصور شتى عن الحياة ، التراث ، السياسة ، الدين ، طقوس الحياة اليومية ، الأسطورة بالمعنى الإيجابي^(٨)

مجموعة من النصوص القصيرة احتشدت بصور شتى من صور قوة الإرادة الإنسانية ، وفيها تجسيد حي وديناميكي لرغبة شخصيات النصوص في الانتفلات من مناجات القهر والانكفاء والهزيمة . سأبدلها بأهم لوحة قصصية في رأيي وهي التي تحمل عنوان " كفا قناص " التي يؤكد فيها الكاتب للخصم أن النزول ما زال قائما رغم اللزوم بهزيمة يونيو ١٩٦٧ .، وبالرغم من أن القاص لم يذكر تواريخ دقيقة للحكاية إلا أن الإهداء للوجه للفنان أحمد فواز يشير إلى حرب الاستنزاف التي كان قناصتنا يحكيون فيها العدو الصهيوني خسائر فادحة ، وربما تشير إلى ما تلاها من أحداث كعرب أكتوبر ١٩٧٣ ، والتي حقق فيها للقاتل المصري انتصارا تاريخيا على خصمه اللدود . يعيل الكاتب نمو التفصيلات الدقيقة التي تنقل الحدث من مداره العام إلى خصوصية فريدة تهتم بأدق للشاغل وأكثرها رملية ،

ر وظهر الهدف أخيرا في محيط عينيه ، مدف تمرير قليلا من صلاة الاختباء ، لابد أنه يعرف أن الصائمين مشغولون الآن بتناول طعامهم ، ضبط الهدف في بؤرة عينه ، حرك كفه وضغط بإصبعه الزناد ، دوى المطلق الناري في أقل من ثانية ، ورأى على الشاطئ الآخر كفا معادية عاجزة لارتفعت لا إراديا تصد - دون جدوى - للوت ، ثم سقطت على الرمال " كفا قناص ، ص ١٠٦ .

هي تهيئة حارة وصادقة ومنتظرة للمقاتل المصري الجسور ، لكن بقية النصوص تقدم أوجه أخرى للكشوف الإنسانية - هناك " كفا الأم " وهي تتخبط في شباك خوفها حيث تدعو للابنة نادية بالمعريس ، و" كفا نبوية " التي تمسح سلاكم الممانر في البندر بعد أن القعد زوجها المرضى العضال ، وقد تابعت بمحب جارف " كفا آل طممة " ، حينما تحتل الجدة صدر للشهد فتوصي لعفيديها الصغورين بأشائها البسيطة وصناديقها

متيقنة بعد أن تموت . إنها تحاول أن تتغلب على الزمن ، وتستमित من بل أن تعود العائلة متماسكة مترابطة ، وإن كان القناص المصري قد ووجه بتحية سرديّة من الكاتب باعتباره معاصرا لتلك الأحداث أو مشاركا فيها ، فقد كان - ككفا للحلي - دليلا قويا على طهر تلك الأيدي التي تدفع السوء مهما كانت الضريبة التي ستدفعها . في حديقة الأزيكية ستمتد يد سليمان الحلبي بالفتجر مكّي يفمده في صدر ككبير ليخلص الكنانة من قسوته بعد أفعاله العدوانية إثر ثورة القاهرة . في كل التجارب التي يرصدها الهادي تجده متمسكا بمنصر الحكاية ، متعاملا مع الهم الشخصي للبطل ، مهتما بإبراز التفاصيل التي تكشف عن الباطن ، الخفي ، المستتر ، وهو مسلك يضيف على النص قيمة متزايدة .

إن حضور الإرادة عنصر أصيل إذا ما توقعنا من هؤلاء الناس على اختلاف توجهاتهم أن يقدموا شيئا ذا قيمة لأحيائهم ، للذات ، للوطن ، وهو نوع من التوافق الوجداني أن ينصب هم الشخصيات على الوفاء باحتياجات الآخرين سواء كانت مادية أم معنوية . وإن كانت الإرادة هي القوة الخلاقة للتجاوز والتطور فقد جاءت سرديا في نسيج متنسق لا يعرف التناقض أو التناقض بتعدد لقوي حيث التناغمات الحولوية ، والسرديات تترى لتضيف على النص عمقا جماليا مثلما هو الشأن مع فضاء الدلالات التي تنبع من كل عمل جميل ، قيم ، وخلاق .

حديث الذات . الكتابة كهيئة ،

من اليسر على أي قارئ لنصوص محمد عبد الله الهادي أن ينتهي إلى نتيجة مؤداه أن الدوافع التي وجهت اختياره في مجال السرد تتبلور في اهتمامه بما لدى الكلمة من تأثير ، لذا تبدو الكتابة مهنة عريقة ، ولحقتها بنفس القدر يمكن أن تكون موقفا محددًا ويقينها من قضايا العالم والوطن والذات .

في كل نص هناك اختيار لوجهة البوصلة ، وقد كان عليه أن يرسم صورة للصراع مع الذات ، مع استقصاء الجوانب الممتدة التي تعدد موضوعاته ، وتحقيق هذا التواصل الشفاف مع معاناته ككاتب وواقع بينته ودواورها الصغيرة التي تتقاطع مع مجالات عمله ، وربما كان علينا أن ندرس تلك النصوص التي تردنا إلى علاقة الكاتب مع فكرة

الإبداع ، والغريب بل واللمش في هذا الجانب أن معالجات الحكايات تميزت بقدر كبير من السخرية ، والروح متضافرة مع ما يشمر به من مرارة ، فملاقة الحكايات مع أمله وأصحابه تتراوح بين مفهوم مفلوط من جهة ، وبين إدراك ناقص من جهة أخرى . علاقة الحكايات مع نصه فيها مسألة التوحد ، وفيها هذا القدر من التمثل والاندماج الكامل . ينظر الناس للمبدع باعتباره " حالة " مرضية قابلة للشفاء ، وتصل العبيثة إلى ذروة اكتمالها مع سوء التصرف الناتج عن فهم قاصر لعقيدة وضع الحكايات ، ومفهوم الكتابة ، وهو ما يتحقق في أكثر من نص بالمجموعة . إن القاص يقصص عن أحلامه ، ويدون هواجسه ، ويتصالح مع الأوراق التي عليه أن يسودها بحكائياته ، ويتعمق للمعادل الجمالي متوازيا مع الطرح الفكري عبر الذات الواعية التي عليها مهمة إصلاح العالم.

نحن ندرك حقيقة " أن العمل الأدبي يوجد بدوره عند تقاطع المعنى والتأثير ، غير أنه ينبغي التأكيد في هذا الصدد ، على أنه من فصيلة القوة التي تولده ، وذلك بنفس القيمة التي هو عليها ، أي أولية وقائية تنسب إلى النواز الذي يحركها ، وإذا كان العمل الأدبي يروى فقط عن طريق لغة ذات سنن ، وأزعا كبيرا وقديما ، فإن البلاغة قد تكون كافية لأن تجرده من قناعه ، على أن العمل الأدبي ليس قناعا للرجبة وإنما هو مرتبط عليها ، ومثلها هو مآل للفرجة "٢١

نوازع الصمود ومهاوي الإحباط ، وطقوس الكتابة ، وتحويلات الواقع ، ومسارات السياسة ، وما تفيض به النفس الأسيانة للمبدع من حيرة وتشتت وانكسار كلها عوامل مؤثرة في إنتاج النص . مكابدات وعثرات تمر بالأديب وهو ينسى نفسه في معمل إبداعه، فهل صحيح أنه قد تزوج المكتب؟ هو سؤال جانر يتمدد باتساع نص يعمل قدرا كبيرا من فن الدعاية ورنّة السخرية في ككل متعطف حياتي يمر بالراوي الذي هو قناع الأديب في نص " هروس للأديب الأدبائي " ، خاصة وأن الفرض يشتد بوساطته على الأم التي تريد أن تقرح بابنها وتتوقف لمرات أمام مشهد العودة من العمل وصفوف المعزين مع وفاة الأم ، ويدفع الحكايات دفعا لاختيار هروس يتوهم فيها حبيها للقراءة ، ككي تظل أبواب البيت مفتوحة ، ونزولا على رغبة الأم الراحلة . تأتي للفارقة من كونه يكتشف بعد أن دخل القفص الذهبي بتقديمه أنها - أي زوجته - لم تكلف نفسها سوى قراءة صفحة الإهداء فيتأكد من جديد أنه سيظل وحيدا ، بانسا ، يخب في

تصوراته الذهنية وأجواء النصوص المعتشدة بأفكاره وأحاسيسه التي دونت على الورق لا أكثر . ككل هذه التفاصيل يسوقها الكاتب بسخرية مريرة ، وشراسة أسلوبية ، وعبر سرد مرح ، بهيج ، يكشف عن جانب أصيل في ذوق الكاتب ومزاجه الذي يميل لحس الدعابة ، وهو ما يتحقق في قصة أخرى هي "الجائزة" حين يرن جرس الباب في شقة الراوي ويتقاطر أهل الجزيرة لتهنئته بعد عودته متأخرا من العاصمة ، وتجري مناورات لتوظيف المبالغ الطائلة التي توقعوا أنه قد حصل عليها نظير فوزه لليمون ، وكان عليه أن يخرج عليهم بالجائزة ، فإذا بها شهادة تقدير ، أي ورقة مسودة بتوقيعات تعمل عبارات ثناء لا تسمن ولا تغني من جوع . على أنه وسط هذه التقلبات التي يشهدا الكاتب نجد مناطق مضبوطة وحس قروي أكيد يظل الوصف لمقدم أفراد الأسرة فكان للجائزة التوهم كانت سببا رئيسيا في عودة اللمة والتنام الشمل:

(كنت سعيدا لأنني أسعدتهم بحق ، لكنني كنت حزينا لأنهم كانوا يعاملونني باحترام زائد العدد ، كانوا صرت واحدا آخر من أبناء المدن ، ولست أعلم الذي من دمهم ولحمهم ، لم يعودوا ينادونني باسمي المجرد كالمادة ، بل يكتفون بالأستاذ) - "الجائزة" ، ص ١٢٢ .

هذا الانقطاع والانفصال للوقت يتجذر في توقعاتهم حيث يتصورون أن فعل الكتابة قد رفعه درجات عن عوللمهم للتواضع بينما الحقيقة تكمن في أن سر نجاحه يتبدى في حقيقة أنه قد أوغل فيهما وتعاظنا وتورطا حميدا في حياة هؤلاء البسطاء ؛ فبعد عن صيواتهم ، وأحزانهم ، ومباهجهم بصدق وحب واستبصار إنساني عميق ، وأنه لم يعرف التنازل عن إخلاص للقريبة التي حملته طفلا فتشبا فكهلا ، وقد حق عليه أن يحملها في قلبه مهما أوغلت الأيام في تمولاتها المؤلمة ، وتفرقاتها المأسرة .

ثانيا . مجموعة " رجل وامرأة " للدكتور محمد مهدي الطيم غليم .

حين قرأت نصوص هذا الكاتب انتابني دهشة شديدة ، وشمرت بأصابع ماهرة تصوغ مادة سردية غنية بالدلالات بكثير من التأنق والتعامل العذر مع اللغة ، مع شلحات صوفية ، ومدارات جمالية أخاذة ، تأخذك إلى حيث يمكنك أن ترى للشهد القديم بأعين جديدة . فإن كان قاصنا الأول محمد عبد الله الهادي من جزيرة مطاوع ، فنحن من بلبيس .

ومكلامها ينتمي إلى محافظة الشرقية العريقة في إبداعها وعطاءاتها ، وبالرغم من كونهما ينتميان للريف المصري بل إلى نفس الرقعة الجغرافية فشكل منهما له حقوقه الجمالية المختلفة عن الآخر . وجدنا عند الهادي احتفاء قويا بالواقعية ، واقتناصا ذكيا لمفارقات الحياة ، مع رصد ساخر ليقائع الحياة وانكساراتها لدى شغوصه الذين يصيهم ويكتب من أجلهم ، أما الدكتور محمد عبد الحليم غنيم فهو يميل إلى أن يشكل باللغة تشكيلا جماليا مقارقا ، فيضفر نصوصه بعد تخييلي حيث لا تدرك أين ينتهي الواقع ومتى يبدأ عمل الخيلة ؟ وهو يعيد اكتشافات السري من العلاقات ، ولديه حنس قوي بالهواجس والأحلام والكوابيس والرؤى التي تقود النص في مسارب جمالية متعددة .

توقف الهادي طويلا أمام أسرار القرية وهواجس ساكنيها فيما ركز غنيم الهندسة أكثر على الآخر حين ينمكس أثره على الذات للتأزمت ، والنفس القلقة العائرة الوشبكة على السقوط . .

أول تعرفي على غنيم كان من خلال مواقع الكترونية ثقافية عربية ، وقد صادف أن نشر فيها قصص المجموعة فرادى ، وقد انتهت وقتها لأهمية ما يكتب ، وقدمت مداخلات حاولت أن ترصد سمات وملامح كاتب مثقف ، يتأمل وقعه فلا يستسلم لرتابته وتكراريتها بل أنه يملو عليه دون أن يفارقه كلبية ، وتلك إشكالية أعتقد أنها واجهت الكتاب فتغلب عليها بحسن إدراكه وبوعيه الجمالي ، حتى أنه نجح فعلا في أن تكون شفرة نصوصه غير ملفزة ، لكنها في ذات الوقت غير متاحة لأية قراءة مجانية^(١)

ونحن نقدم هنا قراءة لنصوص المجموعة ، محاولين تلمس بعض السمات التي تشكل خطوطا أساسية لكتابتة السرد عند غنيم ، مؤكداين على حقيقة أننا نتلمس بعض السمات دون أن نقدم حصرا كاملا بشكل ما يمكن أن تحويه مجموعة قصصية تعني باللمحة الخاطفة للواقعة التي يكتب عنها دون التورط الكامل والاندماج الكلي فيها .

كتابة الحواس :

في تجارب غنيم السردية لاقتراب هائل من فكرة إدراك المعرفة بالحواس ، ومحاولة الاقتراب من الآخر عبر نقاطات سرية تؤمن بالسحر ،

وتوسع من مساحته مع الولوج إلى أعماق النص . إنه الإدراك الإنساني الذي يتخطى المراحل البدائية المبنية على أبعاد مادية وقرائن حسية لما هو أشمل وأبعد . الحياة تجمع بالمفارقات وتمتشد بالأضداد ، والكاتب يمتلك إمكانية اختراق السائد والمألوف فيصبح ما تراه العواس في صيرورتها اليومية محفزاً للاقترب للمعرفي الكامل من حقيقة الأشياء . تأميك عن التحقق التاريخي من الوقائع الذي بموجبه يمكن نقل النص من مستواه التوقفي البحت إلى مستوى آخر أكثر توثيقاً ، ولعلنا لا نكون قد ابتعدنا كثيراً عن الحقيقة الإبداعية حين نقرب من العالم اللامرئي في النص حيث اللمسات الخفية ، والمعارج الفنية وعوالم الشطحات التي تصروف عما هو عياني مجسد إلى ما هو معنوي متغزل . اللهم كي يصبح النص متسقاً مع جذوه الواقعي الحي لابد من إدراك تلك العلاقات للندسة في ثنايا الوقائع اليومية التي قد نمر بها مرورا سطعياً عابراً .

في قصة - اللمس - يبحث الأستاذ صالح عن نصفه الآخر ، وفي موقف لا يعرف كيف حدث تلامس ركبته ركبته ركبته للدرسة العارية ، يصبح أنه شعر بالمرح ، لكنه ومن خلال موقف آخر يكتشف لغة اللمس عبر الأيدي . ويضفر الكاتب أحداثاً واقعية تجري في المدرسة ، مع أحداث أخرى متخيلة ، ونستشعر عبر اللغة الرقيقة التي تصل حتى مناطق الشعر أن هناك أزمة التواصل الإنساني ، فاللقاء لم يكتمل ، والجلسة الرومانسية التي مثل يحلم بها لم تصل إلا إلى معنى باثر يتمثل في فقدان التواصل العميق . اللمس هنا يلخص للسكينة ، ويشكل لغة أخرى حساسة ورفيعة مع سميرة أحمد - التي بادلته نفس الشاعر ، لكن ثمّة شيء يشير إلى انعدام الألفة ، وربما إلى العجز النفسي الذي أحبط كل محاولة للدفء والتواصل :

(تطلع إليها من جديد ، بدت له أجمل مما كانت عليه صباح اليوم ، كانت ركبته تلامس ركبتيها الماريتين أسفل المنضدة ، لكنه لم يشعر بذلك الإحساس الدافئ العنوني يسري في جسده . انتقل بنظره إلى سطح المنضدة . أحبالها فارضة تماماً إلى جانب أحباله الملوثة لم تمسها يده ، تطلع إليها مرة أخرى ، بدت عينها جامدتين ، لم يقل شيئاً : لماذا لا تأكل؟

شعر ببرودة تسري في جسده ، بدا له الجو بارداً حتى الطعام نفسه بدا بارداً . - سوف أدفع الحساب . لم يمكن يسممها . كان يحرق في الأشجار

الخصراء للصنوعة من البلاستيك تزيئتها اللهبات الكهربائية للوننة)
اللمس ، ص ٣٧ .

قد تبدو نهاية ميلودرامية مشة وبانسة ، لكنها تمر أصبق تعبير
عن مفهوم اللاتواصل ، والمعجز عن الانسجام مع الآخرين ، ولم يكن
الأستاذ صالح - في النص يمثل نفسه بل يمثل جيل كامل لم يعد
يعتقد في الرومانسية ، واللفقات الإنسانية بعد أن دأمت للادية ككل
الأشياء الجميلة في حياتنا .

ملاحظة لفتها: الأحكام بالواقع:

محمد عبد العليم غنيم يشق طريقه في حقل السرد العربي عن
طريق الغرائبية الشفافة ، والأحاسيس الطفولية البريئة ، والأحلام التي
تمنح بالمرح والتلقائية ، حين تتدفق لغته بفنائية وشهقة تمنح نصوصه
طعم الشمر . لكنه لا يتغلى عن جذوره القروية التي تشع بها نصوصه
وإن بدأ معلقا في الأعالي حتى أن الأحلام تحتل حيزا لا بأس به في
نصوصه وتغاطل النسق الواقعي ، فيمتزجان ، ثم سرعان ما تطفئ
الواقعية بسحرها مرة أخرى . عملية الإزاحة للرحلية تلك مقصود بها
توسيع مساحة التخييل دون أن يمس الفيض العلمي ركائز الواقعية
خاصة أن الكاتب حريص على أن تكون اختياريته من نفس البيئة التي
يعايشها ، فقرأه يعمد إلى اللعب الفني والإيهام بوجود تلك المنطقة
المشتركة التي تجمع العناصر للتباعدة . و إذا كانت هناك لذة في
الألعاب بالكلمات ، فعلى التعبير أن يتمسك حرفيا بأن اللعب
بالكلمات يجلب اللذة . لأنه ونحن أطفال ، كانت لنا حرية اللعب
بالكلمات للتلذذ بذلك . عن أحد مظاهر العملية الأولية ، وقد رأينا ذلك
عند مروننا من العلم إلى النكتة ، هو في الخلط أو على الأصح في عدم
التمييز بين الكلمات والأشياء ، بين الصور اللفظية والصور
للموضوعات ، فالعقائق الفيزيائية غالبا ما يكون حضورها حلسيا ،
وعلى أي حال فتمثيلها للتصور ليس متفحلا بمعنى وهمي (١١) . يتعامل
الكاتب مع نصوصه بتلك الكيفية فدخل من بوابة العلم لواقع مريض ،
شاحب ، رث ، ودمج المنصرين متغذا العلم بولبة للقبض على التطلعات
والأمنيات المستحيلة ، وزيما للتخفيف من الإحباطات المتوالية ومظاهر
المعجز . في قصته الجميلة - مادة اسمها الكرنك - يبدو الراوي في حديقته

تتخللها أشجار عارية ، وهو يلبس جلبابا أبيض ، تمر به فتاة يظن أنه يمررها ، فهي بالفعل زميلته في الكلية ، يمسك بيدها ويسألها عن نتيجة امتحانها فتخبره أن لها ملحقين في الأدب المقارن و -الكرنك ، يشعر أنها ليست حزينة ، يسيران قليلا ثم يجلسان متجاورين . يكتشف أن قدميه عاريتين . وقد علق بهما الروث ، تخرج من حقيبة يده ورقة مالية من فئة الخمسة جنيهات تمنحها إياه . هذا هو المنصر التخييلي أو مادة العلم ، وحين يفريق ويفتح عينيه تصطدم يده بورقة مالية مماثلة لكنها تختلف في شيء واحد ، إنها تعمل رائحة عرق أمه ، ينهب للكلية ليمرر نتيجة امتحان اليفلس فيقع بصره عليها في الكلية :

(وهناك في الكلية ، وجدتها ، كانت ترتدي نفس الثوب الذي كانت تلبسه في العلم ، وتزين وجهها بشعرها القصير والمتسامتها للشرقة ، وأردت أن أحكي لها تفاصيل العلم ، ولكنني خجلت ، وعندما عدت إلى المنزل كنت قد نسيت أن أقول : هل لدينا مادة اسمها -الكرنك ؟ - مادة اسمها الكرنك ، ص ٢١ - .

أشياء فنية كثيرة يمكن أن يقال حول هذا النص الذي ينجح نجاحا فاعيا في دمج العلم بالواقع بسلاسة ورقة ، مع المحافظة على مادة الواقع التي يعاد تشكيلها دون أن تفارق جذرها الحي . كما أن الرومانسية التي تظلل مشهد العلم تهبط إلى طين الريف وروثه ، وفقره المادي للهن ، لكن براعة الكاتب تتألى من قدرته على اللعب الهميل بالكلمات فتشعر بالأرواح تتحرر من قيود العوز ، ومن ضغوط المادة ، وتأتي المفردات التصويرية المفرقة في الشعبية كالسير حافي القدمين ، وكالجلوس على جذع شجرة عجوز ، وفي لحظة خاطفة يكون الصعو الذي يكتمل بالذهاب إلى الكلية ليستكمل العلم دورته دون أن يتحقق الراوي من طبيعته ما يحدث ، حتى أنه يتساءل بعد أن ترك فتاته الجميلة : هل توجد مادة اسمها الكرنك ؟ والكلمة نفسها - الكرنك - تميل إلى تاريخ عريق ، وتمتد بركام هائل من المعاني كالنبوغ في فن العمارة ، ونقش الهريروغليفية ، وكوفنا أحفاد الفراعنة ، وكل التدايعات الأخرى الممكنة . إن الكاتب لا يسمي إلى استقصاء كل هذه المعاني لكنه يترك العلم منفتحا على احتمالات عدة ، وينهي نصه بسؤال غامض . وفي أغلب نصوص الكاتب هناك مناطق يتركها غامضة أو معلقة

لحدس القاريء واجتهاده ، فهو يعتقد أن مهمة القاص تتوقف عند حد سرد الوقائع بترتيب معين ، وعلى المتلقي أن يبذل جهدا في استقصاء المعاني الكامنة وراء النص .

مواجا الحياة :

الحياة التي نعيشها ملهنة بالدراما ، والكاتب مفتون بما تحمله الأحداث من دراما واقعية تتجدد دائما ، ويكون دوره أن يقتبس تلك الشحنات عالية القيمة من الصراع بين الأضداد والصالح والشخصيات ليقدم لنا عبر السرد حياة مكلها عنفوان .

الجميل عند غنيم أنه يولي اللفظ همه الأكبر فيختارها رقيقة في مفرداتها ، ويعمد إلى الأساليب الهامسة في الأداء ، حكما أنه يلمح ولا يصرح ، ويحسكف على تتبع مصائر أبطاله في مواقف الصدام دون أن تملو التبرة فيكشف عن وجوده المياني محملا مواقفهم بعناصر الدراما الممكنة . ونظرا لرونة مفهوم اصطلاح " دراما " وقدرته على استيعاب أشكال فنية متعددة ، فإن نظرة المصور للمواقف إليه كانت نظرة متغايرة متطورة وإن لم تمس جوهره الحقيقي - (١٦) ونؤكد هنا أن كلمة دراما باللفظ اليونانية تعني " الحركة " ، ذلك أنها تحيل القضية الفكرية أو المشكلات الاجتماعية أو المسألة الإنسانية المجردة إلى حركة متجسدة عبر سرد أو حوار خلاق . هي قصة " أين أنت يا أيا نواس ؟ " تعبر الدراما بحكل ظلالها ، وهي دراما المشاهد المتتابعة التي تقوم على مبدأ الصراع ، ولكن الكاتب يحيل الصراع للمادي إلى احتدام نفسي تشكله اللفظ ؛ فبطل النص وهو الراوي مدرس جامعي من أصول ريفية ، يصحبه الرجل للسئول إلى قصره في سيارته الفاخرة ، كفي يراجع رسالته ابنته الجامعية ، ويصوب ما بها من أخطاء ، وكالمادة في قصص غنيم تحضر المرأة فانتبة ، وجميلة حتى أنه يدهش لحكل هذه الروعة ، وينحكب على عمله ، وحين ينتهي منه يعرض عليه صاحب المنزل أن يتناول الغداء على مائدته لكنه يشعر أنها " عزومة مراكبية " ، ويتزلزل " الجنة " بتميزه الذي يلخص به الكثير من الأشياء منها حدة الفوارق الطبقيّة ، ويهبط ليجد نفسه في الشارع وحيدا يسأل عن أرقام التوبيسات وخطوط التاتو . انتهت القصة والتلخيص يفسدها فالنص قائم على مستويات متعددة من السرد ، وشخصية الراوي نهمّة ، شغوفة بالنساء ، مرتبكة ،

لكنها صادقة مع نفسها . والمواس هي مفتتح النص فالرائحة هذه المرة هي التي توجهه ، حكما أن فقرات ظهره توليه ، وقد أمكن للقاص أن ينقلنا من نطاق شخف العيش والحياة على الهامش إلى نطاق من الترف والبذخ المتناهي بتمسك وسلاسة ، وسيكون من المفيد هنا أن أنقل للقطع الذي يعبر عن عمش الفلاح داخله ، ومقاوفه الراسخة ، وجوعه الجنسي والتفسي :

(ليست عزوبة مراكبية ، إذن هي عزوبة حقيقية ، أين أنت يا أبا نولس ؟ لا يا مضيبي المزيه أنا أقرأ جيدا ما خلف الكلمات . إنها حرفتي ، صوتك مفتتح وذهنك بليد ، وزوجتك ولينتك جميلتان ، وأنا فلاح ، وعيناي رصاصتان من جوع وشبق . الظهر أبيض وفي الصدر شق مبهم يحتوي حرمانني للقهور) - أين أنت يا أبا نولس ، ص ١٥ -

أبو نولس هو التديم الذي يتمنى أن يقارعه كمنوس الخمر ، ولعنته في إشارة أخرى خفية يمكن أن يكون المقصود حياة الترف والبذخ التي شهدتها العصور السابقة والتي تلقى به أرضا في دائرة الإملاق ، ولا يخيب عن فطنة للتلقي تلك الحالة من الانكسار والإحساس بالتضاغر الذي يلف البطل رغم حصوله على أعلى الشهادات الجامعية . إن الصراع الحي أو الدراما في هذا النص تتشكل داخل نفس البطل ، وهو يقارن حاله بحال تلك الأسرة ، وهو ينقل بصره بين الفتاة الرشيق وأنها للميعة ، وحتى الغدامة السمراء سمرة جذابة . صراع نفسي ملموس وجوع عاطفي بين - إنه البطل المحبط الذي تكشف الأحداث جوعه الجنسي ومكبته التاريخي بل مكبت طبقة الاجتماعية كلها . أنظر لهذه الافتتاحية التي ترمق إحساسنا بأزمة البطل وقد لتطعنهما من مفتتح النص :

(رائحة المرق يفتحها الجسم بتودة وصمت ، رائحة أعرفها ، تشبه رائحة الجنود المتوحدين في الصحراء ، تذكرني بأيام الهندية والقوة والفعول الجنسية ، والآن وأنا أسير في شوارع المدينة النظيفة ، توهجني الفتيات بجمالهن الصارخ ، أذرع بضرة ووجوه ملونة وشعر لا أعرف لونه ، أما الرجال فالألس في أيديهم رائحة الترف وكثرة النقود ، فأقول لنفسي : مكان لابد أن أستعم بماء الورد لأزيل هذه الرائحة) . - أين أنت يا أبا نولس ؟ ص ١٠ -

هذا الإحساس الصارم بالتضاغر وبقلة المهلة نتيجة هذا الصراع الجواني المحتدم في داخله والذي ينتظر فقط ملاسة الطبقة الأخرى التي يشمر في

وجودها بالفارق الهائل . هي إذن - وحسب اعتقادي - أزمة شخصية ، ومحنة ذاتية لأن هناك أشخاص كثيرين يتخطون هذه الإشكالية بقناعة مودها أن الفقر ليس محنة ، وأن الرضا بما هو ممكن وموجود أفضل من السخط الذي تنأزم به النفس الإنسانية . ويبدو أن الحكاتب يعرض على اختيار أبطاله في ضلال أزمة طاحنة لكي يكون الصراع قويا والشحنة الانفعالية في أوجها ، وتلك هي خطته في اقتناص موضوعاته ، وسرد حكاياته

لوحات إنسانية :

تتضافر آليات السرد والوصف والحكي والحوار في تشكيل النص القصصي من خلال تشييد بناء غير تقليدي ، يقدم فيه الحكاتب لوحات غنية متعددة الإدراك لخبرات إنسانية تعتقي بكل ما هو مهمش في الحياة . هناك الخبرة البصرية ، والتحقق الجمالي ، وإمكانيةولوج لنا وراء الحدث المرحلي لرؤية ما هو قار وواسع . قلنا أن العلم هو الأفق المتجدد الذي يثير الجس للمستقبلي ويدفع بنا نحو تشوف طاقات الغد ، ونضيف أن اللوحات الإنسانية التي يعمد الحكاتب لتشكيلها بالموقف ، واللغة ، والصورة هي مركزة غال وثمين في تجربته القصصية التي يمنح في تأكيدها عبر إغلاص واضح لفن السرد .

بالطبع هناك علاقات واضحة ومتسقة بين الأنساق التصويرية التي يعتمد عليها الحكاتب وبين النتيجة النهائية لقوة الأثر عند المتلقي ، فلاشك - أن هناك مبادئ علاقات تصويرية يقوم عليها اتساق جزء هام من النسق التصويري الذي يؤطر أنساقا فرعية معرفية وإدراكية ، وأن هذه المبادئ التصويرية تمثل أساسا يمكن أن نشق منه مجموعة من المبادئ العلاقات الدلالية تهم الأنساق الدلالية في اللغات الطبيعية - (١٢) ولإدراك طريقة التصوير عبر النسق اللفوي سنرجع لقصة - سلمى - فهي تعتمد في مادتها السردية على عنصر التصوير ، ويحكون دور الراوي استقصاء حقيقة تلك الفتاة الشاحبة التي مرت بالمصادفة البحتة من أمامهم أثناء لعب الكرة ، فإذا بالكرة تصطدم بجسدها الصغير وتطرحها أرضا ويحارب صندوق مكان يدها بعيدا ، لا يتوقف الأمر على بكاء الطفلة على مالها الذي ضاع - يقصد السبلاس - ، بل يتتبعها الراوي فيجدها تنحنى على الأرض لالتقاط أعقاب السجائر ومن خلال حوار قصير مركّز يعرض

عليها أن يشاري لها رغيفا بأقراص الطعمية فتوافقته على الفور ، ويدرك لمخترتها أنها تجمع تلك الأعقاب لتشاري طعما تسد به رمقها ، وتنتهي القصة عند هذا الحد ، ولكن المسكوت عنه في هذه الكتابة أن الطفلة تجسد شريحة كاملة من الأطفال المعوزين الذين تدفعهم ظروفهم لاتخاذ هذا المسلك ، و لا يفوتنا أن ترصد الطريقة الميلودرامية في عرض المشهد ، ربما ما خفف منها ذلك الحوار الشيق والبسيط والخال من أي فلسفة ، ويهمني هنا أن أوضح أن الكاتب كان حريصا على أن يصور المشهد بدون تزويق أو تجميل ، وقد راح يسلط الضوء على منطلقة معتمدة في أحياء المدينة الفقيرة لأن القرية حسب علمي لا توجد فيها هذه المهنة :

(... ماذا تفعلين بأعقاب السجائر التي تجميعينها يا سلمى ؟ ضحكت سلمى وسارت في طريقها دون أن تجيب على سؤالي . لكن سؤالي ساذجا ؟ أم كان مرجعا لها ؟ تابعت سيري خلفها ، وأنا أعيد عليها السؤال مرة بعد أخرى ، وإذا بها تتوقف فجأة ، مثل فرس حروم فكدت أسلّم بها ، ثم واجهتني قائلا ، وبسمة عريضة تفرش وجهها ، وكنا قد اقتربنا من محل لبيع الفول والطعمية : اشري لي رغيفا وطعمية وأنا .. ولم أدعها تكمل كلامها ، قاطعتها قائلا : حاض سلمى ، ص ٣٠ .

هذا الحوار معتمد بالمفاهيم للتراكضية ، فهو يمر عن براعة الطفلة لدى الراوي .. والتي هو طفل على أية حال .. ويكشف عن المعاناة التي تعيشها تلك البنت البائسة ، لكن تلك الملاحظة التي نمت على حافة استبصار حي ومؤكد لما هي الكون من خلل تدفع بنا نحو اعتبار اللقطات مصنوعة لهذا الغرض ، فهي وإن لم تكن تطرح إدانة مباشرة للواقع إلا أنها تعمل إلينا الشعور بالمرارة دون استقصاء ما وراء الظاهرة ، غير أن ترتيب النصوص داخل المجموعة تشير إلى مسألة مهمة جدا ، وهي أن المعرفة التي نحصلها من قراءة نص ما تعود فتعكس على النصوص التالية وهذا عنصر مؤثر جدا لكون النصوص تمثل حلقات متشابكة متداخلة قد تضيء تفصيلا أو مشهد في قصة ما تفصيل آخر في نص آخر رغم اختلاف الموضوع ذاته ، وتنوع مادته .

أثرت فينا شخصية الطفلة التي حاولت التغلب على ظروفها بلم أعقاب السجائر ، وكان الراوي حاضرا فأنقذنا من معنتها ، ولكن الكاتب يقدم لنا في لوحة شعبية خشنة بعض الشيء صورة أخرى لكثير إيلاما ، وفيها تتضح معالم من الصور الحياتية لشرائح كثيرة تعيش على الحافة

، ويمكن أن نرى خلف السرد رغبة للأساسة مع تقديم اللوحة في إطار
 حكايات حكايات ياسم حكما سنرى في قصة - شاي بالنعناع - فالحكايات
 الذي تدور فيه الأحداث يعني شعبي حيث يقف الشاب الماثل في الطابور
 وتقع عليه نظرات - الذئب البشري - فيقصده في خدمة بسيطة لكي ينجز
 له طلبه وهو أن يشتري له علب سجاير - مارلبورو - ويعود ببقية الورقة
 المالية من فئة عشر جنيهات يوافق - آدم - على المهمة ، ويقتفي عن عيش
 الذئب البشري ، وفي مقهى متواضع بأقصى المدينة يطلب شاي بالنعناع
 ويفتح جريدة للساء على باب وظائف خالية ، فقد قرر الاستيلاء على
 التقود ، دون أي إحساس حقيقي بالذئب .

هذه فكرة القصة ، وقد كان الاستيلاء على مال - الذئب البشري -
 وسيلة للخروج من معاناة الفقر ، ولكنني أعتقد أن للحكايات لم يقدم لنا
 مبررات كافية ليبرر بها الفعلة المشينة للشباب ، فأغلب شبابنا يسلط
 سيف البطالة على أعناقهم لكنهم يجدون حلولاً أخرى . أعرف أن
 الحكايات يريد أن يدين ظاهرة البطالة من خلال موقف حي من الممكن أن
 يحدث فعلاً ، لكنني لم أتماطف مع - آدم - ، فلا يوجد في تصرفات رجل
 الجمجمة ما يبرر تسميته بـ: الذئب البشري - ، وهذا لا يقلل من كفاءة
 القاص في رسم للشهد وإحكام التصوير:

(تطلع الذئب متفحصا الطابور ، يمكنه على الأقل أن يرى جينا
 سحنة عشرة وجوه يقفون أمامه ، كان ثالثهم آدم ، عينان غائرتان وأنف
 دقيق وفم ممصوص ، مكانه ليجوز تجاوز الستين ، قليل الحجم ، قصير
 القامة ، لا أعتقد أن بنيانه يتحمل مثل هذه الوقفة أمام طابور جمعية
 لشراء لحم أو دجاج أو سكر ، من المؤكد كان سوفرم بين أجساد
 الدلالات) - شاي بالنعناع ، ص ٤٠ .

الوصف الجسماني للشاب آدم وجدنا مثله في وصف الطفلة سلوى
 وحكلاهما تمرض لوقت درامي لتبنى عليه صراع أخلاقي فتجعت سلوى
 وسقط آدم - مع ما في التسمية من دلالات - وما يهمني في هذه المعالجة أن
 الحكايات لجأ إلى تجسيد المشهد من خلال تصوير الحدث المركزي بشكل
 مكثف فجعلنا حاضرين بل متورطين في الفعل وتبعاته ، وهو ما يحسب
 لقاص يدرك أن اقتراف الحكايات ، والاقتراب من المناطق الشائكة
 اجتماعيا وسياسيا هو موقف ، ورؤية ، وانعياز .

ليس الفقر وحده أو البطالة هي فقط الدوافع التي تؤدي بالشخص إلى اتخاذ سلوك قد نلومه عليه فأحيانا يكون القهر أكثر يقضا واشد إيلا من أي شيء آخر ، وهو ما نجده في نص " مطاردة محسومة " ، وفيه تصوير بارع لدى ما تسببه مشاعر الخوف من قوة ضاغطة على النفس ، وقد اختار الكاتب أن تجري المطاردة للراوي نفسه فيجد نفسه في مواجهة متلاحقة مع من يتتبع خطواته حتى أنه ليفكر في التظاهر بالموت كما تفعل الثمالب لكنه يلوم نفسه على هذا التفكير حين يصعد الأتوبيس. يكتشف أن حافظته قد سرقت منه وأن غريمه مازال مصرا على المطاردة فيتخذ قرارا بالتماوت غير أن ازدحام المربة لم تمكنه من ذلك . موقف عيش وشعور متزايد بالقهر يصوغه الكاتب في حنكة موفضا لكل الفنون السردية لتجسيد فكرته ، وهو - أي الكاتب - سبق أن خصص مجموعة قصصية كاملة عن التخلص والتصنت باعتبارها سمات تعدد ملامح مجتمع يعيش فيه وإن كانت تلك الأفعال مسكوت عنها تحت غطاء اللوعة لا أكثر . والقريب في هذا النص أن المطاردة الدائمة كانت تحدث ويتصاعد إيقاعها ، وثمة عبارة تتردد وهي " يا زمان الوصل بالأندلس ؟ " فهل يريد الكاتب أن يحدث في أنفسنا توترا حين نقارن بين عهد تليد انقضى ، حيث الأيام الخوالي بشموخها وعزتها ، وبين الإنكفاء والتضاغر اليومي الذي ينتهك إنسانيته في العصر الحالي؟ ربما ، كل ما يهمنا في هذه الجزئية أن تشير إلي مقدرة الكاتب على إنشاء تلك اللوحات الإنسانية التي تتناول ذاته بنفس الكيفية التي يتناول بها حياة الآخرين ، ومواقفهم :

(اهتمدت عنه ، مكثنا خلنت ، ودخلت في الزحام ، وأنا أشعر ببعض الأمان ، حتى كدت أغني من جديد ، ولكن وا أسفاه ! عندما التفت خلفي ، وجدته خلفي يحكاه بصمدم بي ، والفتاة متعلقة في ذراعه ، ويالها من فتاة كانت ذات وجه قبيح مثله) " مطاردة محسومة " ص ٤٥ .

تجسسي ملامح الفتاة قبحا باضطرابه النفسي الناجم عن مطاردة لا نعرف لها سببا ، فكأنها نتيجة لقرار لا نملك إزائها دفعا ، وهو نفس وجودي رائق يسري في خفوت بين أسطر النصوص ويلامس عصيا حائرا يحكش عن معنة الإنسان ونهزامه حتى ، ولو انتفت الأسباب .

ذلك العاجس الجلم :

مثلما يبعث الحكاتب عن تفسير لهواجس الشخصيات القصصية بالحلم ، ورموزه الدالة ، أو في تفاصيل المكان بتمرجاتها ، أو عن تحولات الزمن في انتمكاساته على منظومة الحياة في الريف المصري أو في المدن القريبة التي يعمل فيها أبناء الفلاحين الذين تلقوا قسطا من التعليم أو هؤلاء الذين ذهبوا للقريبة لانتزاع لقمة عيش شريفة ، فهو يبعث بنفس الدرجة من الاهتمام عن هاجس الجنس ، وكل ما يمكن أن يندرج تحت لفظ العيب - باعتبار أنه مسكوت عنه ، ولا يكشف عنه إلا في السر ، وعبر جلسات حميمية ضيقة . ولا كان الاتجاه الأدبي أو للفن الفني ، هو عصارة المكان والزمان اللذين ولد فيهما . من هنا يستعمل العمل الفني إلى ظاهرة مفتعلة ، لو جاءت نظافته والبناء الذي شكلهما مفارين لتكيب المجتمع الحضاري الذي عاشه الفنان .. وهذا لا يمنع أبدا ، أن يتلون النسيج الفكري لعضارة المجتمع الواحد بأكثر من لون . بل إن ذلك شيء طبيعي - وحتى - في عالمنا الحديث الذي تتنازع أنظمة اجتماعية مختلفة بصفة عامة ، وفي المجتمعات التي تتباين فيها مصالح الناس وأساليب حياتهم في ظل نظام واحد بصفة خاصة - (١٤) وفي تجوالنا بين نصوص المجموعة سنعثر على لوحات حية مترققة بالضوء تصور معنى العلاقة الجنسية بين المرأة والرجل ، مستغلا الخيال الجميل ، والعبارة الطازجة ، والموقف الدلالي للوعل بروح الدعابة ، قثمة رؤى إنسانية تعدد طبيعة هذه العلاقة التي قد يتعرج الناس في توصيفها والاقتراب منها ، غير أن عالم الريف البسيط ، بشمسه الساطعة ، وبانكشاف الأمكنة فيه جعل من العسكي - حول الجنس أمرا ممكنا . فهاهو إبراهيم الفقي يمانى الأمرين بعد أن هجرت - عسرافة - بيتها وترصته خالبا بعد أن ذهبت غاضبة إلى بيت والدها كما لعق بها الأولاد . حين يموذ يلقي بالفأس والمقطف بعد أن فشل في إيجاد عمل ، وحالما يستريح قليلا يذهب لأولاد الحلال كي يرجعوهما إليه لكونهم يغشون جميعا حكما تولع . حينها يتعامل على نفسه ، ويذهب إليها ليقتنمها بالعودة ، فورما جالسة أمام طست الفسيل ، وفيها هو مستغرق في مموه موجهها كلامه إليها ، في تلك اللحظات بالذات كان عضوه نهبا مشاعا لنظرات عسرافة الشبهة ، فضجكت في حياء وهي تشير له أن يسبقها للدار مع الأولاد ، وسوف تلحق به عسرافة هنا تلخص الموقف

ككله فهي في نخلر أمل القرية - جمل إبراهيم الفقي - وهي قبل هذا ويعدده تحتاج إلي - فعل - وقد جاعها الآن ، وهي ترفض نصيحة الأم المعجوز بطلب الطلاق . عليها الآن أن تملح غريزتها التي تعركت في موقف ساخر ضاحك قد يجد القاري تناسبا بين هذه القصة وبين قصة محمد عبد الله الهادي والسماة - جمل حمدان - ، لكن يمكن بالتدقيق اكتشاف فروق أساسية في أسلوب القص واللفة المستخدمة ، وفي موقع الراوي ، وفي طريقة المواجهة نفسها ، وأظن أن سبب هذا الاقتراب الشديد بين العمليين ربما يرجع إلي استقاء المادة السردية من منبع - حكايات - واحد ، وقد قام كل كاتب بترتيب أوراق الحكايات ، وقدم كل منهما نصا يختلف في إيقاعه وشخصه وحركته الداخلية ، وتفصيله عن الآخر ، وإن اتفقت العدوتة . وهنا نحاول أن نقدم الفروق بين النصين بشكل حياد :

١ - تلعب الشخصيات الهامشية دورا أساسيا في نص الهادي ومنها تسليط الشيخ تهامي ، وتلكؤ الأب عيسى ، فيما لا تلعب تلك الشخصيات نفس الدور عند غنيم بل تبدو شخصية هامشية مثل الحاج سعدني متعاطفة إلي أقصى حد مع الفلاح الأجير الذي لا يجد قوت يومه . لا يفرد الهادي مساحة لا بأس بها لسوق الاتيين ، ولغضب شلبية حين يعود خالي الوفاض لبيته ، فيما لا تعرف الشيء الكثير عن تصرفات - عسرانة - . لقد عمق الهادي الحفر في جيوولوجية النفس البشرية ، وبحث في تاريخها بينما اتجه غنيم نحو تلخيص القضية لأنه سعى إلي الاقتصاد اللغوي واكتناز الحكمي .

٢ - لتأمل لملاقة متولي الجمل بشلبية نجد أن علاقتهما بدأت مرحلة الجدبة نتيجة ما حدث في غيط الملاحم حين طلب منها أن يشرب جرعة ماء ، فتعاطلت عليه بالمكلام العلو ، ولم يدرب نفسه إلا وهي مكشوفة بين أحضانته تنهمر دموعها بغزارة على وجه معذب بالخطيئة ، هي حين أن ككل ما نعرفه عن المرأة الأخرى - عسرانة - أنها وافقت على الاقتران بإبراهيم الفقي لأنه رجل - فعل - ربما في حشته ، أو لأنه وحيد بلا أب أو أم حكما تقول لأما المعجوز .

٣ - نص الهادي حكايات فرعية ، وعلاقات متباينة بين متولي الجمل وأمل القرية فيما يأتي نص غنيم غالبا من تلك الحكايات ، فهو يتحكم على عنصر قص رئيسي ووحيد .

هـ أما عن اللغة، فهي واقعية مشحونة بالصور البلاغية عند الهادي في ذات الوقت الذي ذلها متقشفة، مقتصدة ويلا أي زخارف أسلوبية لدى غنيم. وعلى وجه الإجمال فنحن أمام نسقين من الكتابة: الأول تجيء فيه الكتابة معشدة بنفصيات هائلة، بحيث ترسم صورة الريف المصري باللون والحركة والرائحة والصوت بينما يتجه غنيم في الثاني نحو التجريد، وتضييخ النص من تلك التفريعات السردية.

ولعلنا نتفق في تكوين الجنس يمثل إحدى القضايا الملحة في عالم الأدب، ولأن كانت العلاقات الاقتصادية والاجتماعية، تكشف لنا جانبا هاما من جوانب الحرية لدى المرأة، بمعنى أننا نتعرف على نوعية التحرر عند الأنثى إذا تعرفنا على نوعية المجتمع الذي تعيش فيه، ونظامه الاقتصادي، فإننا نعيش في علاقات الجنس بصورة خاصة على الدلالة العاسمة للحرية. في مفهومها الحقيقي العميق - كما تمارسها المرأة ونحيا في إطارها. أي أن العلاقة الجنسية، كانت وما تزال، بمثابة للعك الاجتماعي الذي يحدد لنا الخطوط العامة والتفصيلية كما ترلها للمرأة بل كما يرلها للمجتمع (١٥).

على أن التفات الكاتب لأهمية الجنس كعنصر مؤثر في حياة القرية المصرية لم تدفعه للاستخدام اللجاني له بل كانت اختياراته متسقة إلى حد كبير مع عامل الموضوعية والصدق دون أي محاولة للإخفاء والتضويه. لقد كانت المرأة دوما حاضرة، وقد اقترنت في كتاباته بفكرة الجمال، ولا أظن أن قصة غلت من وجودها العياني للوثر والخلق.

التشكيل باللغة:

لاشك أن القصة القصيرة المعاصرة بتقنياتها الحديثة ومناخاتها النفسية المتراكبة قد أضحت إيقاعا شديدا الملازمة مع ظروف العصر بتغيراته للتلاحقة المتوترة. تلعب اللغة دورا أساسيا في تحقيق وظيفة التعبير داخل السرد، وهي لا تقتصر على ذلك بل تشكل الجو النفسي الذي يحوي الحدث، ذلك بسبب - إن الكلمات بالنسبة للغة للكلمة تؤدي وظائفها داخل الموقف باعتبارها فهارس على حد تعبير - بيرس، وهي تصاحب الإحساسات والإشارات التي تزود بالمراجع، وفي داخل اللغة

المكتوبة تقود الكلمات إلى شيء تم حدوثه من قبل الرسالة ذاتها ،
لكنها في داخل القصيدة تفقد هذا وذلك" (١٦)

سوف نستبدل القصيدة بالشعر ، ونزعم أنه في وجود سرد متماسك يتم
بناء تصور درامي عبر اللفظ ، فالكلمات هنا لا يقتصر دورها على نقل
التجربة بل يتخطى الأمر ذلك لهمة أساسية ضرورية وملحة للغاية هي
التدخل بقوة في تشكيل الحدث بصيغة معينة ، مع ما هي ذلك من
طبيعة مهمة الكاتب في تشكيل هذه اللفة لتتسق مع هدفه من فكرة
" القصة " . إن المعلومة تتكرر ، والأحداث تمضي ، وقد يقدم الكاتب على
تفكيك المشاهد وعدم تحديد الذوات والأشياء تاركاً ذلك للمتلقى ،
وهذا الانطباع بالفموض النسيجي تجده عند غنيم حيث الولوج إلى منطقته
في الفن بعيدة وعسيرة ، وحيث الكلام يتلون بإحساس الذات وطبيعة
الصورة المشبعة أو للتلفئة . في نص " رجل وامرأة " يتم رصد حالة الملل
الزوجي الرتيب من خلال ثلاثة أصوات . الراوي يتحدث عن بطل غائب ،
يشرب قهوته الباردة التي صنعها لنفسه ، ويقبل زوجته النائمة ، فيما
طفله يتقلب في سريره ، حينها بالضبط يصدر الباب صوتاً مزعجاً أثناء
فتحه ، فيعرض على ألا يتكرر ذلك أثناء الخلق . هي تفصيلات صغيرة
تدلل على حالة السأم وتحكون خيطاً الكاتب أن يعبر عن هذه الأحاسيس
من خلال صوت المرأة (الزوجة) مرة ، ثم يتبعه صوت الرجل (الزوج) مرة
أخرى ، وهو في هذه الفقرة الغنائية يثير على رتبة الحياة ، ومألوفة
الأفعال ، فهو بحاجة إلى أن يعبر نفسه من ضغوط الحياة الزوجية
التي تبدو له مكسجين ، وفي الحقيقة أن كل إحياءات الواقع التي
لاستئناسها في نصوص الكاتب السابقة تقع خارج إطار البيت أو الدار ،
وهي التي تدفع شغوصه إلى هذه الحالة من التمرد ، ولنتوقف مع رؤية
الزوجة لأفعال زوجها فهي تمكس الموقف النقيض الذي يحتل في النص
أقل مساحة:

(لا أطيع رائحة القهوه ، باردة مكانت أم ساخنة ، وقيلني وأنا نائمة ،
لماذا يوقظني؟ رائحة فمه مكريهه ، غليظ من رائحة التبغ والقهوه ويقايا
طعام متخمّر ، أقول له أغسل أسنانك ، فهز رأسه بالإيجاب ، ومع ذلك
يحترقني متخلفة ولا أفهمه ، فتان ، يظن نفسه فتاناً ، وهذا الطفل الذي
سهرني طوال الليل نسخة أخرى من أبيه " رجل وامرأة ، ص ١٧ .

هذا الرقص للتبادل يبدو أنه يأخذ أشكالاً متكررة في النصوص ، ودعونا نقف أمام العنوان في: رجل وامرأة - تأتي على سبيل التنكير لتفيد العموم ، ومجرد اختيار الحكايات لمنوان تحتل فيه المرأة مساحة تساوي الرجل أراه هنا أقرب إلى الاحتياج أكثر منه اعتراف بالأمر الواقع . تلك القصة التي لرى فيها تهريداً شكلياً تختلف عن قصة أخرى لنفس الحكايات تبحث عن الزوجة النكداء العاقر التي تلج على زوجها كي يخلع طاقيته ، كما ترفض أن تمام معه إلا بعد أن ينفذ طلبها ، وهو حزين لأن والده باع المصان يوم أن عرس بأمه ، والعصا تصلح لقرع المرأة القبيحة وبها ينفس المصان الذي يركبه ، ولا يكون أمام الزوج للثقل بأحزانه إلا أن يذهب إلى دنيا للخيال فيفرح بظهور جنبة رائعة الجمال تعمله الطاقية ليلبسها ، وتنس في يده العصا كما تسلم له قرصاً يطير به نحو القصر، فيجده خالياً .

إن القصة داخل قصة تقنية الفثما في - ألف ليلة وليلة - وهي موطنة هنا بتوفيق كبير ، ويكشف النص عن تلك الزوجة المتسلطة النكدية التي تمرر عيش الزوج اليائس فلا يهد مفر سوى الدخول في أعطاف حكايات وربما كان الباعث على ذلك افتتاح العمل بوجود صورة الجدة ، والجدات غالباً مفاتيح طيمة للمكي . هو إذن تنويع على نفس اللحن بصورة تمتفي بالأسطورة ، ومن خلالها يمرر الخطاب النأوي عن مفاسد المرأة ، ومبأذها ، وسوء حظ الشاعر إذا ما لاقى امرأة عقلها فارغ ،

(هي بالفعل نكداء ، ولتنكود هو أنا ، تجعل من ليلى نهاراً ومن نهارى ليلاً ، ولا حول ولا قوة إلا بالله ، ما علينا ، اللهم أن النكداء ترى دمي قتيلاً وأنا مرتد هذه الطاقية ، لا تخرج مني إلا إذا خلعتها ، وليت الأمر يتوقف عند هذا الحد ، وألا ما كان هناك مشكلة بالذرة ، إنها باختصار تريد حرق الطاقية ، بالغباء) - حكايات الشاعر للنكود وزوجته النكداء ، ص ٩١ .

رغم الظرف البادي في أسلوب الحكايات ، والسخرية التي تتعاطر من الأسطر ، وجمال سرده ، فتمت عرق دساس يتحدث عن تكوين المرأة في الغالب تبحث عن سرورة الحياة ، وهو رأي للحكايات يصل لدرجة اليقين بدليل اختياراته رغم أنه مولع لأقصى درجة بجنس العريم حالة كونهن جميلات كعابيات.

التمهيز ، و قعر اللمحات الخاطفة :

تتفجر مجموعة من الدلالات الحية واليقظة مع عدد من النصوص القصيرة التي تقدم شكلا خاطفا يعتمد على اللمحة والإيماء وحسن التصرف في الموقف السردية . محمد غنيم لديه حدس قوي بأن القص الحديث ينبغي أن يتخلص من الثثرة اللفوية ، وأن يعمد إلى قلب التوتر الناشئ عن حدث رئيسي لكي يتم من خلاله فكرة التدوين السردية . وهو يعتمد على خبرته الشخصية وعلى جوانب الإلهام التي تشبه الخفقات الإبداعية واللومع الصوفية ، ونجدنا في هذا الصدد نستشهد بالباحث الأسباني : أمادو ألونسو الذي يرى : إن المنايع الأدبية تتصل بعملية الإبداع على هيئة خفقات حافزة ، وعلى هيئة ردود فعل (١٧) والفرصة التي توفرها هذه النصوص القصيرة للقاص ثرية فهناك مساحة للاكتناز اللفوي ، والفيض الدلالات ، وللتكثيف في رصد المشهد بالإضافة إلى اغتراف الثغري بسند شعري أصيل ، وهي كلها مسائل ترتبط بقدرة الكاتب على الإبداع ، -والحق أن الإبداع من مسائل علم النفس ، وهو- من حيث هو فعل ينصب على الشاعر- يفترض وجودا مسبقا لخبرة شخصية تترك على سبيل الاستثناء أفكارا مرئية . الإلهام هناك حيث يجده المجدون باعتباره موهبة إلهية ، ويحولونه بهالة قدسية الإلهام بحسب الاستخدام اللفوي هو المنصر الفني الذي لا يمكن نقله ولا يمكن التحدث عنه . الإلهام هو تلك النقطة التي يومض فيها كيان الممثل الجازي ابتداعه ، ومضة كالبرق تظهر من بين كمية اللواد الممكنة وإمكانات التشكيل المختلفة - (١٨) هل في كل كتابة إبداع ؟ هذا سؤال أسأله نفسي كثيرا ، ولي اجتهاد حول هذا الموضوع مؤداه أن هناك كتابة تنحو نحو تكرار النموذج والاحتذاء بالثال السابق ، وهي بسبب التقليد تقف جامدة لا تعطى جديدا ولا تمنح دهشة ، وثمة كتابة أخرى تحاول ضرب سقف النص الجاهز والاجتهاد في تلمس طريقة جديدة من الأداء .

هذه المجموعة من النصوص القصيرة تمتلك الصفة الأخيرة : فهي ترتكز على التميز ، وتقدم خطابا السردية في حساسية بالغة تكشف عن شدة الوعي بقضايا الإنسان المعاصر ، وهمومه ، وإرباكاته ، ومعنه الذاتية وانكساراته القومية في أن . تقدم كل ذلك مع تفادي التصريح الواضح ، لأنها تقع في تلك المنطقة المتجاذبة بين الوضوح والخفاء ، وهي تلمس لغة شفيفة تقرب من لغة الشمردين أن

تقع في أسره ، وهي ترج الأحداث رجاً وتشتبك مع متغيرات السياسة
ومكاند التاريخ عبر موم شخصية شديدة الخصوصية.

إنها - قصص قصيرة جدا - ولكنها تملك خامّة فنية تتسع لعموم
ومفاهيم وقضايا دالة متعددة ، فهي نص - بينما تشير بإصبعها نحو -
نجد الأستاذ يقرأ قصة - الراوي - فيما يده تعيد ترتيب زهور البلاستيك
البيضاء ، ونحن تبتسم الفتاة الحسناء في نفس الجلسة ينتبه لها الأستاذ
ويشملها برعايته ، فهي تمتلك صدر عار وعاطل إلا من نهدين بدا أنهما
على غير وفاق ، يتحدث الأستاذ عن القصة وفتياتها فيما يحكون الراوي
مشغول بالحسنة التي توشك أن تقع في قبضة الأستاذ . حين يتهاى للخروج
مترجما إلى الخلف تشير الحسنة بإصبعها نعوذ شكل كتابوسي
نتلمس فيه راحة كفافكاوية ، واقتصاد في الحكي ، وانعدام مقصود
للتأبط السبي داخل العمل ، مع وضوح فكرة الحكوم التي تتلبس
لأبطال محمد غنيم ، فشخصياته في هذه الباقة القصصية مستقرقون في
متابعهم الصغرة ، يفتزنونها داخل صدورهم دون أن يجرأوا على البوح
بها .

في نص - لأنه تحسس جيبي - نجد شابا نحيلا يجلس في مقهى ،
ويأتي الجرسون لكي يضع ككوب الشاي ، وينصرف غير أنه يعود ثانية
ويضع قطعة سكر في الكوب ، ويقلبها بالملقعة . بمجرد أن يفعل ذلك
يمتلئ ذهن الشاب بالهواجس ويتعبط به الفنون ، يسكر في الانسحاب
وترك ثم الشاي والبشيش . ينتهي النص بتلك النهاية للفتحة ، بعد أن
يصدر لنا القلق ، ويدفنا لتساؤلات وجودية عن المعنى الكامن خلف
حركة الأشياء ، وهي تساؤلات وجدناها مبثوثة بصورة جنينية في
القصص الطويلة ، ولكنها تتكشف هنا بقوة ، حيث تؤكد أن الخط
موصول بين أسلوب اللغة وطريقة القص ، فهناك مكابدة من نوع ما ،
والم خافت لمكنه عصي على التصنيف ، وأسئلة تترك بلا أي إجابات ؛
لأنه لا يوجد لها إجابات أصلا ؟ فمن الذي دفع الزوجة مثلا لترك بيت زوجها
في - عسرلة - وما السبب الحقيقي الذي يجعل الهد يصعب حفيده
بالذات إلى الصيد الباكرفي - يوم الصيد - ؟ كلها أسئلة لم نشغل بها
لأن مساحة القص كانت تمنعنا فرصة للتدقيق في مناطق أخرى وتلمس
السرد مقارنا بتفصيلات تبهزنا بتقلباتها ؛ لكنه في تلك المجموعة من
النصوص يطور العديد ساخنا بعد أن يضع النقطة الأخيرة بعد جملة

النهائية . ولأن السرد مكتنز بلغة موجية ، وجمالية أوجه ، فإن الأسئلة تظهر على السطح ، وإن كان القاص يترك لقارئة فرصة للتأويل ، وهو ما تراه في نص " الوقوف في منتصف " حيث يمكن لنا أن نصنفه كنص عيشي في لفته وتوجيهاته ، فالمرأة ذات الصلعة والتي ترتدي بلزوكية شعر زرقاء اللون تدعي أن البطل هو أخوها السفلي لذا تسحبه من يده وتأمرة أن يخلع ملابسها قطعة قطعة ، لكي يصير عازيا ، وحين يرفض ، ويهم بالخروج من الغرفة بعد أن يرتدي ملابسها يجد الباب مغلقا وينعبس صوته حين يراما تطلع ملابسها لكي تنفرد به . ففكرة المعري عبر عنها فرويد " في مكتبته لتفسير الأحلام ، وهي تعمل معنى فقدان الأمن ، والخوف من الآخر ، وجل شخصيات غنيم لديها نفس الأساس بشكل أو بآخر . تنفجر اللحظة الدرامية لهذا التعري الخفيف ، لأن فيه انكشاف وفضح وإحساس شديد بالذنب . إنه فرع ميتافيزيقي ، وفراغ مكوني ، وتشتت ذاتي ، يؤدي إلى هذه المشاعر للتضاربه كما في نص " الخوف " والمعنون يشي بالفكرة الأساسية التي تتجلى في أن الأب يوشك على فقد عقله ، فهو خائف من الفقر والجنون ، أما الراوي فهذه قوله حيث لا يكف عن الضغط بين القلم حتى يخترق الورقة ، يمز عليه أن يكتشف أنه لم يخلق للكتابة . في شوارع المدينة يسير جائعا ويتصفح بعض روايات مكتبة قريبة من الشارع ويكتشف أنه لم يعد لديه رغبة في تناول الطعام ويقترح أن يعود بنصيبه من الطعام لأنه للسكنة التي تبدو حزينة أما الأب فهو مكدر ومكدود ، وهو مكشاك ينتظر الفد حتى ينسحب لاستلام عمله كمدرس . يتجدد شعور الراوي بالخوف ، وتقنية الكتابة التي اتبعها الكاتب في هذا النص تعتمد على منطق التداخي مع استخدام الطاقات الإيحائية للمفردة اللغوية ، ونلاحظ أنه على مستوى التواصل والتعرف على البطل وصديقه لا يحدث إلا عبر وسائل مادية كتناول الطعام ، وربما لها المكاتب إلى ضمن علاقته الوصفية بصديق حقيقي تأتي من توطئه في المشهد حتى ليعن للتلقي أن القص هنا هو جزء من سيرة ذاتية أو هو " عرض حال " بطريقة يلعب فيها فن الإزاحة الدور الرئيسي . قد تنمو للمعالجة باتجاه الترميز مثلما نقرأ في نص " صورة معلقة على جدار " فهناك رجل يتجول في المدينة ، متمجبا مما يراه في السوق حيث للناس ذبول أ هجأة يقتاده ثلاثة رجال ضخم الجثة إلى الخفر ، وفي غرفة مظلمة يسجن ، ويكتشف أن مهمته أنه قد بتر ذيله ،

وفي اللوحيّات كانت ثمة صورة معلقة لعمال ضيق . الترميز هنا مكشوف، واعتقد أن الحكاتب لم يترك الحكاية لتغتمر في ذهنه وسارع بالكتابة الأولى ، فهو في وصفه للبطل لم يمنحنا فرصة اكتشاف الأزمات بل توالى اللحن بتداعياتها في مساحة جد صغيرة فلم يترك النص الأثر المطلوب رغم أن الحكاتب قد عمد إلى نهاية صادمة . وأظن أن الاستخدام للبحر لهذا الرمز دفعته لكتابة نص آخر متفرع عن هذا النص لكنه ينتمي إلى مجموعة القصص غير القصيرة وأقصد به نص "حكاية رجل بلا ذيل" فالحدث واحد ، حين يصحو الرجل من نومه ويقرر أن يمتنع عن تنفيذ قانون حاكم المدينة بعدم مغادرة البيت . في الشارع تضايقه الرائحة الكريهة التي تكاد أن تغرقه ، وحين تقع عيناه على امرأة ساهرة بتوأم وشيق ووجه شفاف يكتشف وجود ذيل لها موضوع في حجاب أنيق . إنها الرؤية الصدمة ، ويكون الأمر معرجا عندما يكتشف أن وجود إنسان بلا ذيل في هذه المدينة "المنكوبة بالتأكيد" يمثل مشكلة لا حل لها. يحاول أن يتنكر طريق العودة إلى البيت بلا طائل ويشمر بالضيق فما من رجل أو امرأة يسور إلا وتعاصره سهام الصيون من كل جانب . في صباح اليوم التالي ومع إحساسه بالتألم والتمرد على ما رآه يهجم عليه ثلاثة رجال بالملابس الرسمية ويقتادونه إلى المغفر ، وهناك يأمره المسئول بخلع ملابسه كلها أمامه فيكتشفون غلوه من الذيل ، فتوجه إليه تهمة بقره ، وهي كما يقول الرجل ذو النظرات بدعة يحالب عليها القانون في شريعة المدينة المقدسة .

الترميز السياسي واضح ، والساعة التي يلعب فيها القاصي تسببت هذه المرة لتقديم تفاصيل تبرز ما حدث ، وإن تنتهي القصة بموت البطل بعد أن منعوا عنه الطعام والشراب أمر حتمي . لكنني لم أستسغ نهاية النص التي جاءت كالتالي "فعبسوه ومنعوا عنه الطعام والشراب لمدة ، فنطق ومات" ، ذلك أنه لم يدجن ، ولم يوافق على ما رآه فهو الموت إذن لما من ينطق هي الحيوانات . وقد يتبادر إلى ذهني سؤال ، هل تشمل مجموعة مكونات من ٩٦ صفحة من القطع الصغير أن تضم نسرين يتناولان نفس القضية ؟ وهل كان من الأوفق للحكاتب أن يحدّد أحد النصين أم لا ؟ وجهة نظري الشخصية أن القصة الأخيرة رغم طولها كانت الأقرب إلى ضياء فهي تكشف عن اضطراب القيم ، والتحويلات المهينة في واقعنا العربي ، وهي محاولة لإدانة الصمت ، لكنني في نفس الوقت لم أتماطف مع هذا الرمز

بالذات ، لأن الناس - أقصد ناس هؤلاء للدينونة الافتراضية - مغلوبون على أسرهم ، ويكون البطل هنا يبدو وحيدا غير مدرك لما حدث من تشوهات لا يعفيه من التورط الكامل في حكم التشوه والنفاق والكذب الذي ألم بواقعهم الفانتازي ، وترميذه القريب .

لكنني أعود لسلسلة النصوص القصيرة مرة أخرى فأجد روح الحكمة ومضائق الأمثلة في نص - لأجل أن يكون في يدك صنعة تمنحك - وهي حكاية صياد يكلم الخليفة فيشير عليه بأنه إذا أراد أن يتعلم الصيد لكي تكون في يده حرفة تنفعه فلا بد له من جبة يرتديها . حين يتلفت الخليفة لا يرى أحدا ، لكنه يسمع صليل الفاتح في يد العارس . مثل هذه الأمثلة وغيرها من نصوص متكئة على مادة تراثية تحتاج إلى حيز أوسع للعب الذي يمكن إعادة صياغة الحكاية بزخرفة قوية عالية تمنعها الرونق والبهاء . إن عناصر اللبس ، والشم ، والمضي في استنطاق الحكايات التراثية ، والتميز السياسي ، وتراسل العولس ، ولقتناص البهيج من قلب للأساة ، كلها عناصر للنص القصير عند غنهم ، على أن أهم ما في هذه الأعمال هو شجاعة الخروج من الأنساق التقليدية للنقص إلى مناطق نهريية ، واستلاك للقدرة على التلويح السري .

نصوص القصيرة :

بعض نصوص غنهم تحمل سمّة السرد الطقسي حيث تعرج اللفظة ، وتصدر إحساسا عازما بالسحر ، والشفاء ، وكل ما من شأنه إلهامات ظنوننا القديمة ، بعتاقتها لللفظة . نحن دائما ما نميل إلى تلك المناطق الخفية ، والمضبية ، ربما لأنها تخضع لمنصر الاحتمال . نصوص لا غناء فيها ولا توقيع ، لكنها تملك حرفة اللفظة ، وحكاية الوصف ، وتشعر معها بنوع من التمتع المضاعفة .

ثمّة نوايا تتوزع على مثل هذه الأعمال . غيرة أو شريرة ، فيها من المستويات الدلالية ما يجعلنا نتقصى عنقولاتها وترجماتها الحكائية . الشخصيات تمد حبل الكلام حتى نهايته ثم تمنعنا فأويلا يتسوق مع ما نستشعره من إضمار أو علن .

إن الناثر لا ينقي خطابه من نواياها ومن نبرات الآخرين ولا يقتل فيها أجنة التعدد اللساني الاجتماعي ، ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية

وطرائق الكلام ، وتلك الشفوص العاكية الضمرة التي تترأى في شفافية خلف كلمات لفته ولشككها ، وإنما يرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي، ويركز نواياه الشخصية* (١٩)

وهو يستشرف ما في داخل المشهد من معان وطاقات خلقة ، ويعتصر تلك اللحظات السايوية التي يمكن رغم قناعتها أن تمدنا بفهم متجدد وأصيل للفر الحياة .

في نص "شجرة ملح نهدي الراوي يرصد بكاء الطفل والأم عاجزة عن فعل شيء لأن اللبن قد جف من ثديها ، وعندما يعود الأب لا يفعل هو الآخر شيئاً ، وتحضر الجارة المعجوز كي تطلب شجرة ملح . ثم أخبار عن العرب نصف كاذبة ومع البيان العربي الذي يطلقه المذيع تبدأ القصة معروفة في الشدو بأغنية ومثنية حماسية ، وفي التلفزيون يشاهد الرقص ، ويتكرر العربي ذاته ، كما يستمر بكاء الطفل ،

(مكانت الرقص لا تزال ترقص عندما عادت جارتنا المعجوز مرة أخرى ، ومالت على أبي هذه المرة . قالت كلاماً في أذنه كنا نسمعه لكننا لم نفهمه . عندما انتهت قام أبي ، ألقاً التلفزيون وصق في وجه أبي ثم خرج مع المعجوز ، هنا فقط أجهشت أبي بالكاء) "شجرة ملح ، ص ٨٤ .

هذا الطقس العبي ، وما فيه من رقص يحاط بمموض شديد ، وجفاف اللبن من صدر الأم مع طلب الجارة شجرة ملح ، وما يتبع ذلك من أخبار العروب ، ككها تصب في تيار حكائي شماني ، مع إبراز ما في هذه العلاقات من تفسخ وتشتت ، وكتابة مثل هذه النصوص يعتمد الفن والاجتهاد والبيكانية واسعة التأويل . تلك التكهة المبهمة نستشعرها منذ أول جملة في النص وحتى مشهد الفروج للريب للأب مع الجارة التي تقوم هنا بنفس دور الساحرات في المسرح الإغريقي القديم .

ثيمة الرقص كشعيرة تؤدي في الاحتفالات الجماهيرية ، وتحتل مكاناً في نصوص أخرى للكاتب ، ففي نص " للتفرجون تتوشج المرأة بالسود ، وتغطي كل معالم الجمال في جسدها وتتوجه نحو المنصة النصوية وسط الميدان الكبير الذي يتوسط البلدة ثم تصبح تاركة يديها ملققة في الهواء ومع تقاطر المارة بين مشرق وغائب راح كل يرميها بما جادت به نفسه من أوراق مالية . تغلق المرأة ثوبها الأسود ويشع من عينيها بريق الشهوة وتبدأ مهمة الجماهير في التصاعد ، ومع متاهم

المدوي يبدأ رقصها ، وما تلبث أن تفتني من على المنصة ، وهنا يخرج الجمهور بالصياح ، ويتحولون جميع إلى الرقص العنيف .

لا أريد أن أفسر القصة ، ولا أن أبحث عن طاقاتها الترميزية ، وإنما سأشير إلى هذا النهج في الكتابة الذي يقدم لنا مشاهد أقرب إلى الأفعال الطقسية حيث يحكم السر في النزعة الاستعراضية لدى الناس ، فعين يغيب وعيهم ترتفع الصرخات ويبدأ الرقص العموم . هو ترميز مقبول ، لا يجرح المتلقي الذي وجد نفسه في نصوص سابقة للكاتب أقرب للعمار بذهيل أو بدوئه . إنه شكل من أشكال تقديم القرابين بمد تعويره ، ففي المعابد القديمة كان على عامة القوم أن يقدموا القرابين للآلهة كي ترضى عنهم ، بمباركة الكهان . وكانت بعض الديانات تسفك الدم ، وهنا - وللملازمة المصرية - تحولت المسألة إلى مجرد تقديم رقص عنيف ، والانغماس في جماعات تصرخ صرخات معمومة ، ويصل الأمر إلى درجة غريبة من التوحد مع الظلال التي يبتعثها المشهد كله . إنها محاولة للاقترب من حافة الحياة في منطقة برزخية حافلة بالقرائن والسرقات الغامضة ، والظنون الممتمة ، والخفقات للرتبكات .

طقس يقتنصه محمد غنيم بالسرد ككي يزيح الواقعية - في نستها الزيفي للتأصل - من معمله الفني غور أنه ما يلبث أن يجد نفسه متورطا في تيار الحياة المكاسج الذي يكشف كل حيلنا من أجل تأجيل الصدام مع القتل المصري

دمياط في ٢٧ / ١٠ / ٢٠٠٦

هوامش:

- (١) د. عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، مكتابات نقدية ، العدد ٦٧ ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٩٧ ، ص ٦٢.
- (٢) جيزار جنيت ، خطاب المحكاة ، بحث في النهج ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٧٤ ، ص ٤٧. وقد قمتا بالتصريف في حدود ضيقة للغاية.
- (٣) المصدر السابق ، ص ٤٧.
- (٤) د. محمود الحسني ، تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة ، مكتابات نقدية ، يناير ١٩٩٧ ، ص ٨٤.
- (٥) دافيد لوبروتون ، أنثروبولوجيا الجسد والعائلة ، ترجمة : محمد عرب صاحبلا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٢ ، ص ١٤٨.
- (٦) د. صلاح صالح ، سرديات الرواية العربية المعاصرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص ١٧.
- (٧) د. رمضان بسطاوي ، الخطاب الثقافي للإبداع ، مكتابات نقدية ، العدد ٧٨ ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٩٨ ، ص ٩.
- (٨) المصدر السابق ، ص ١٢.
- (٩) فرانسوا يوري ، النقد النفسي ، ترجمة د. بشير القمري ، مجلة «الجسرة الثقافية» ، العدد الثالث ، الدوحة ، خريف ١٩٩٩ ، ص ٣٢.
- (١٠) راجع موقع القصة العربية ، ويمكن قراءة بعض ما كتبنا على الرابط التالي:
- (١١) جان بيلمان نويل ، التحليل النفسي والأدب ، ترجمة حسن اللودن ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٣٢.
- (١٢) د. نبيل راجب ، دليل الناقد الأدبي ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٦٥.
- (١٣) محمد غالي ، التوليد الدلالي في البلاغة والمصمم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ص ١٠٧.
- (١٤) د. غالي شكيري ، أزمة الجنس في القصة العربية ، دار الأفاق ، بيروت ، ص ٢٤ ، بيروت ، ١٩٧٨ .
- (١٥) المصدر السابق ، ص ٣٦٨.

- (١٦) جون مكيون ، بناء لغة الشعر ، ترجمة د. احمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ١٨٤ .
- (١٧) اولريش فايسشتاين ، التأثير والتقليد ، ترجمة الدكتور مصطفى ماهر ، فصول ، المجلد ٢ ، العدد ٢ ، القاهرة ، ابريل - يونيو ١٩٨٢ ، ص ٢٤ .
- (١٨) المصدر السابق ، ص ٢٤ .
- (١٩) ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة الدكتور محمد برادة ، دار الفكر للدراسات ، ط ١ ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٦٢ .
- (انتهى البحث بحمد الله وتوفيقه) .

المحور الخامس: **المسرح وشعر الغامبية العصرية**

ترتيب الأبحاث في كل محور يخضع للترتيب الأبجدي وفقاً لاسماء الباحثين

قراءة شعب مهرجونيون

أ.د. حسين علي محمد

١. قراءة في مسرحية "وينتصر الموت"

إن المسرح هو الذي يبني الأمم، ولذلك نجد أن عصور النهضة تقاثرن دائماً بالأزهار المسرحي، لأن هذه النهضة الصغيرة التي يجري عليها الحوار المسرحي، وتتحرك عليها الشخصيات هي التي تساعد وتحكشف الطريق أمام تطور المجتمع في كفاءة لليادين (١). والمسرح الذي يهتم بمقولة نحن هنا / الآن- أو الناس / الحكمان / الزمان هو مسرح سياسي قبل أن يكون مسرحاً معاصراً، وعلى هذا الأساس فالمسرح السياسي من حيث مضمونه مسرح قديم، وإلا فبماذا نسمي مسرحيات برتشارد الثالث أو ماركيت أو الملك لير، أو مما ملئت لشكسبير؟ ولعل الملك أوديب هي أول ما عرفناه من المسرح السياسي من القرنين وخمسائة سنة، فإن نقد طريق الحكم، ومكائد البلاط وثقائن المجتمع هي من صميم المسرح السياسي (٢) وقد اتجه محمد سعد بيومي في مسرحيته الأولى (٣) وينتصر الموت صوب مجتمعه، متخذاً من المسرح اللغوي أداة ليقدّم من خلالها بطلاً- يجتهد أن يكون واعياً- يواجه عنقا شديداً يتغلب عن قضايا أمته دون جدوى، وينسلبه صموده إلى الاغتيال.

ويمعكس هذا البطل الظروف السياسية والاجتماعية بعد ثورة ١٩٥٢م حيث نجد شخصيتين تمثلان طرفي النقض، تتعاونان وتتواجهان لفضح الواقع الذي أفرز هذين النموذجين

وقد لجأ الشاعر كما قلنا إلى المسرح اللغوي ليتخذ منه إطاراً لمسرحيته، ومعروف أن الواقعية الاشتراكية تفضل المسرح اللغوي الذي تستند تأليفها وإخراجها على يدي برتولات بريخت، وهي ترى أن يستخدم المسرح كوسيلة لاستصدار أحكام مع الجمهور في قضايا سياسية واجتماعية وإنسانية مختلف عليها، وللمؤلف فيها ... آراء محددة يريد أن يحكسب الجمهور إلى جانبها (٤)

وتعني الواقعية الاشتراكية بالمرح المحمي المسرح التزالي الذي يريد المؤلف أن يستخدمه كسلاح للبت في قضية من القضايا الهامة، وكان الجمهور قد تحول إلى هيئة محكمة، والممثلين إلى مترافعين في قضية من القضايا (٥)

الراوي: الخصم الأول

نبت الأرض، الومج، الأنهار

والخصم الثاني

نبت الريح

هجين الزيف، النزيق، الأوزار (٦)

و «الشخص الأول» هو البطل، الذي نشأ مع «الشخص الثاني»، ولكنه ينكر عليه تسلقه

وانضمامه إلى زمرة الصفوة، ونسيان لماضي التأثير الجميل

الشخص الأول، هي المائدة الومج ارتفعت

قامت الشجاعة

وانتصبت

وعرفت، وعين عرفت

تمردت

وعفت اللحن

وعفت الأوتار

ودخلت بستانك الجراء

في الصفوة والشبلاء

تعمل روحا فين الروح

وتعدوك

عليك الإيهان (٧)

ويراه وقد تنكسر لماضيه، وياع مواطنيه، وياع ذكريات أمسه

التاضل، وخان وفاق دريه

بخت المنجبة

حكت الثوار

ويتعسر البطل «الشخص الأول» على الأيام الضوالي حينما مكثا

اليقين، وحينما المكان «الشخص الثاني» نقيًا مرتبطًا بمسير الأرض،

وشغف الفقراء والمكدودين، كان يعبه ويمتز به في تلك السنوات
البعيدة، قبل أن يتغير

الشخص الأول: كنت تعيش بقلبي

كنت نقيًا

كنت تعيش بقلبي

كنت شغوفًا

بحكايا الأرض

ودمع التمزق

وجوع النساء

وكنت مع النساء قويا

لكننا اليوم عدواناً (٩)

أما الشخص الثاني فزرى في البطل (الشخص الأول) إنساناً جامداً لم
تصوره تجارب الأيام بمد، ويدعوه للحياة، والتمتع بالسلطة الشخص
الثاني: لم تستهلك الأحوال لم تتذوق بمد

عصير النخلة

النضج الآن

قبل فوات الوقت

يتزك الساحة

كل ما شئت من النضج

وارشف معنا الأيام للمزاج

لا تتحدث منذ اليوم

عن الطعن أو الفتك

ولا تبدأ منذ اليوم نزالاً (١٠)

ويدعوه لواد كل أفكاره السابقة من التأکید على انتصار الفقراء
والنساء، أو الارتباط بهم، وتبقى قضاياهم، والدفاع عن مصالحهم ... إلخ،
ويرى أن الذي يرتبط بالفقراء ويدافع عنهم فلنما يدافع عن قضية

خاسرة، ويفقد نفسه، ويحطم أخلاقه

الشخص الثاني: أن ينتصر الفقراء معان

أن ينتصر التمساة .. فقال
لينا في زمن الأبطال
لا تجعل من نفسك رثا يتسى
أوبقت حزين
في وتر اللول
فالساحة ملأى بالأوحال(١١)
وحينما لا نجد الشخص الثاني: أدنى استجابة من الشخص الأول ،
فإنه يشمر بإمكان ضربه.

ككائن قديم .. ولأن الشخص الأول يهدد بفضيح حقيقة أمره أمام
الناس، ويدعوه للنزال والبارزة والنزال هنا فكري، بمعنى أن يتحدث
ككل من الأشخاص عن قناعاته وأفكاره، فلنا نجد الشخص الثاني،

يترك تهمله، ويهدد صاحبه القديم بالموت
الشخص الثاني، موكك عتدي
أحلى الشفوات
أحلى اللعابات

وأعلى الآمال
ألمن من كمال الأموال(١٢)
ويطمنه الشخص الثاني بالفنجان ويدخل عدة أشخاص إلى خشبة
للسرح يتخللون وراء الأكتمة، يصيحون بصوت معززون
مسكون

الأول: كان سليطا
الثاني: عرضوا المال عليه
الثالث: عرضوا الأيام المشرقة العلوه
الرابع: قد رفض الصعبة ممن لم يرحم
الخامس: رجل أعرج
السادس: مجنون
السابع لا .. بل لم يتكيف
الأول: ولماذا مات ؟
الثاني: حتى لا يتناول غيرة(١٣)
ويكون هذا التعليق من أصحاب الأكتمة موضعا للموقف كله،

وكاشفا لجوانبه، ومعرفة للجمهور لماذا مات «الشخص الأول» وعن أية أهداف كان يدافع، ودفع عمره ثمنها لها، ولأن «الشخص الأول» من أصعاب النفوذ والسلطة فإنه يعرض «الشخص الأول» (المقتول) على المحكمة (وهي محكمة ليست نزيهة، كما يبدو)، حيث يجلس «الشخص الأول» وهو ميت في قفص الاتهام يستده رجلان، لينعزكا رأسه بالإشارة على الموافقة على التهم التي توجه له، ونعرف أنه يهاكم بالقسوة، وشق عصا الطاعة والخيانة والعمالة والمحكمة لديها أجهزة تسجيل توضح التهم الملقاة له، ويرفض مساعد اليمين واليسار الاشتراك في لعبة المحاكمة، ويطلبان إعفاههما، فيرفع القاضي الجلسة للاستراحة لمدة ساعة، وتمقد

الجلسة من جديد، ونعرف في بدايتها موت مساعد يمين واليسار في حادثتين مشؤومة (سنفهم بالطبع أنها مدبرة)، ونجاء بمساعدين جديدين، يوافقان على كل شيء، ولكن ضمير القاضي يصحو، ويصحو معه ضمير ممثل الاتهام

القاضي: إن الجرم لو اوضح

جاءوا بالرجل قتيلا

ولادوا

أن الصبر حكما بإدانتهم

ليسمح الموقف في نظر الناس

أو ليصبر الخوف عليه هو للجرم

مكان المطلوب من العارس

أن يمسكها بالمقتول

من منطقة الرأس ، ويدفنها

للأسفل حتى يبدو أن المقتول يوافق

عما قلنا من أحكام (١٤)

وينصير القاضي حكمه العادل في النهاية - الذي يمثل ضمير العدالة وضمير الشعب - وينتصف للحق والعدالة من ظالمها، بل ذابورها قريانا لشهواتهم المشبوهة التي لا يطفأ لها أول لقاضي، هذا الرجل المائل في قفص التهمين بريء

أصدرت المحكم ليسمى من يهتم بهذا الأمر

أرضاً أصدر حكماً

بالقبض على القتل (١٥)

ويصدر حكمه بإخراج الشخص الأول من قفص المتهمين، ومعاملة

مكشهود، دفع عمره لتيقى نحن، ويدخل القاضي - الذي حكم من قبل

أحكاماً كثيرة جائزة، وليست فوق مستوى الشهادة - السجن لقد أدخل

القاضي نفسه السجن في صحو قلائد نادرة، وهو يقول وهو يقول

ولتدخل نحن المتهمين

ولنا أول من يمثل في قفص المتهمين (١٦)

سيتمسك الجمهور - الذي هو مشارك في القضية بل طرف أصيل فيها

- هل يحكي هذا؟ ولكن الراوي الذي شعر بالتساؤل للقلق لجمهوره،

سيجيب معلقاً على الأحداث في نهاية المسرحية

الراوي: لا .. لا

لا تنتظروا المحكم سريماً

فالمحكمة للقلوب لا تغطي حقا

والجمهور مازال طليقا

الجمهور أكبر من أن تصدر حكماً

بالقبض عليه

لمثل في قفص المتهمين

الجمهور أكبر من محكمة العدل

ولقوى من شرعة هذا العالم

لا تنتظروا إسدال ستار المشهد ممتد

الأشجار جذور وقرار

الأشجار ثمار

وتستكمل أضواء المسرح فانيته

والراوي ينزل للجمهور يقول

الجمهور مازال طليقا

الجمهور مازال طليقا (١٧)

إن قوى الانتهازية والتسلط والتسلق مازالت طليقة تمارس ما يحلو

لها من أفعال، لا تعشى إلا ولا ذمة، وقد أراد المؤلف بمسرحيته أن يضيئ

أمام القضية لتحكم نحن، ونعازل إلى الشخص الأول: الشجاع، المحب للشعب، المدافع عن قضايا، الذي لا يخلع جذوره من تربة شعبه، وأن نقل معه ضد الشخص الثاني: اللاتمتعي، الانتهازي، الذي يستولي على الشرطة والمحكمة، ويعيث في الأرض فسادا دون أن ينال جزاء يردعه إلى المسرح الحقيقي هو الذي يلوح القضايا والأسئلة: وكل فترة تغزو بطلها الخاص بها، بفصل العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية السائدة(١)، وإذا كان البطل إفرزا للمجتمع فهو إفرار نبيل بالضرورة، بمعنى أن موت البطل لا يعني موت أفكاره، ففكره موجود مادام المجتمع الذي أفرزه موجودا

ومحاكمة البطل في مسرحية وينتصر الموت: تعني عند مؤلفها محاكمة فكر أمة في لحظات حضارية - لأن مناوئيه أولادوا بقتل البطل قتل أفكاره - لكن هذا لم يتم، لسبب بسيط هو أنهم لا يملكون قتل الأمة التي أفرزت البطل، والتي تعمل رغبة جامعة في العريضة والمدانة ولقمة الغبن

ورغم سمو هدف هذه المسرحية فبطلها مفترق أمله أكبر من وقته، ورغم محاولته رؤية الواقع رؤية صحيحة فإنه يجهل الوسائل التي يحقق بها أهدافه، ومن ثم نراه يعتمد على الحياة، ونرى الشخص الثاني يقتله اغتيالاً إن البطل الشخص الأول يعرف عدوه - الشخص الثاني - ويريد منازلته، لكن للواجهة ومن ثم للنازلة، لا تتم، ويمضي البطل مسوقاً - كالأبطال التراجيدين - إلى للواجهة الممتومة لقد كان الشخص الأول يعرف أنه يمثل الشعب، وأنه نبته، وأنه ملتصق به، ويعرف أن الشخص الثاني - ومن معه في السلطة - يخاف منه، ومن للواجهة ومن للنازلة فلماذا جعل الشاعر محمد سعد بيومي بطله هكذا إذا كان البطل يعرف قدرة أصحاب النفوذ على تقرير نهايته؟ وإذا تقدم إلى الساحة مسلحاً بالنقاء الذي لا يجدي شيئاً في وجه الكذب السابق للسلح؟ لقد أراد المؤلف هكذا، وأراد أن يموت لتعيش أفكاره وتبقى، وحكم ككنا نتمنى أن يواجه البطل الشخص الأول زلفاً مجتمعه جميعاً، ويقاومه، وينتصر عليه، أو يموت دون محاولته صنع مجتمعه منما جديداً على عينه ولنتأمل معاً هذا الحوار قبل اغتيال البطل الشخص الثاني: الساحة أكبر

مما مكنت تظن الشخص الأول: أعرف أعدائي حتى لو ركبوا خيل الجن
 الشخص الثاني الاتباع كثيرون
 الشخص الأول: تمتد دمائي في أودية الأرض
 تدع لمجان الليل
 وتصنع السنة البهض
 وذئاب الساحة تنوي
 خائفة منعموه
 وكلاب المطر المنعموه
 ترتعد ، تفر أمام دمائي المنعموه
 أن أسقط
 هذا فرض
 لكن تقف دمائي
 عبر شرايين الأرض
 تمسكي عني
 ككل طيور التهز
 تشرق أغنيتي فوق الجمنز
 من أغني (١٩)
 والبطل هنا مثالي، يتميز عن أفكار المؤلف للفتى لومات البطل
 يستثمر أفكاره، وتميش "تقف دمائي عبر شرايين الأرض، وتبدو
 مقولته - أعرف أعدائي حتى لو ركبوا خيل الجن- من قبيل اللباقة، فهو
 يفتال من "الشخص الثاني" بعد قليل، مما يدل على أنه لا يعرف أعدائه
 بهذا .
 أما "الشخص الثاني" الشرس المتسلق، الانتمازي فيبدو أكثر فهما
 للواقع وتعاملا معه، فهو يعرف أن لا حياة له مع البطل، فلا بد لأحدهما
 أن يهتك وأن يزول الآخر بعد أن عرض عليه أن الساحة واسعة،
 وإمكانية التعاض مع الواقع الشهران "الشخص الثاني" يطعن "الشخص
 الأول" المثالي، العالم، وهو يقول
 الشخص الثاني: أعدائك .. ليست أعدائي
 لا بد وأن يهتك أحدنا
 والأقوى الأبقى

وأنا الأقبى (٢٠)

وتبحث عن الشعب الذي ارتبط به البطل، ونشأ منه، ورفض الانفصال عنه، ودافع من أجله، بل دفع حياته ثمنا له. ماموقف هذا الشعب من بطله؟ وما رأيه فيه؟ ولحسنتا لا نلتقي بالشعب وجها لوجه إلا بعد اغتيال البطل حيث نرى عددا من أصحاب الأئمة يخلصون الموقف في "حزن"، فيقولون عن البطل "مسكين"، عرضوا عليه المال، والأيام المشرفة الحلوة، لكنه رفض الصبغة ممن لا يرجع. وقد مات حتى لا يتناول غيره. بينما يرى بعضهم أنه "أحمق" وسليط" (٢١).

وإذا بحثنا عن الشعب في حوار الشخصين نجده، مستكينا، مغلوبا على أمره فالبطل يرى في (الشخص الثاني) القدرة على طمس معالم الشعب وملاحقه، ولا يقدر الشعب على مواجهة الشخص الشرير وكبح جماحه.

الشخص الأول: إنك لم تستكف

وأنتك لن تعفي جثثك

هل أترك منك ذناب الشهوة

تأكل ما سادها

وتمزقني

في خلوتي

سحب الزخوة أنت

وهل أترك سحب الزخوة

تطمس نيت الأهل (٢٢)

لماذا مكان الشعب على هذه الصورة من الاستكانة، وعدم القدرة على المقاومة والفعل؟ والإجابة على ذلك أنه لا يشعر بالأمن أو الحب. وحيثما يشعر الشعب بافتقار الأمن والحب يكون سلبيا، وتستوي عنده الحياة والموت.

إن (ممثل الاتهام و (القاضي) في لحظة مكاشفة يريان ككل شيء على حقيقته. يريان الزيف والشقاء يعلبان ككل شيء وهنا نصل إلى لحظة الانقلاب في المسرحية.

ممثل الاتهام : فلتسن محاكمة الناظر

في قصص المتهمين ولو بزعمه

ولتحدث عن أنفسنا

هل تشنخز بالمتعة

رغم المال

ورغم الأصحاب

ورغم المفتوح ...

من الأبواب

برغم للنسور

من للنس

وللسكن

وللكسل ؟

القاضي : أصدقك القول

وأصدقك الإحساس ؟

ممثل الاتهام : ربوسى بالإيجاب

القاضي : ربواصل قوله

إلى أثنى الناس

في نظري

للأوت أو الضيف سواد

ممثل الاتهام : لا تشنخز

بالحب

ولا بالراحة

أو بالألغام للمزاحمة (٢٢)

ومن ثم ، فموت البطل في هذه المسرحية نتيجة طبيعية لثأليته
وسلبية أفراد شعبه الذين يكتفون بالعز على مصيره ، والفرجة على
موته ، ولم يلتفتوا حوله في حياته ليقاوموا مما جيوش القهر والظلام التي
ترتدي لباس الثوار وشارة المناضلين .

ومكان البطل يريد بموته أن يستهش في نفوسنا قوى اليقظة
والتحفز للدفاع عن العهر والثألية في حياتنا ، والصرخة التي يطلقها
(الراوي) في النهاية .

لا تتخلزوا المحكم منيها

فالمحكمة المأولة لا تخطى حقا

وللهرم مازال طليقا (٢٦)

هذه الصرخة للوجهة إلى للتفرجين من الشعب المطلوب على أمره تدعوه

وتدعو في الوقت نفسه أصحاب الأهداف المثالية العليا أن يكونوا يقتضون حتى لا تكون نهايتهم مأساوية، كنهائية الشخص الأول، وحتى تستمر الحياة نقيّة، جديرة بالحياة وحتى لا ينتصر الموت.

الهوامش

١. ألفريد فوج، المسرح السياسي والعربي، مجلة التضامن-لندن، السنة ٥، العدد ٢٢٩، الصادر في ١١/٧/١٩٨٧م، ص ٤٠.
٢. السابق، ص ٤٠.
٣. أسدر الشاصر محمد سمى بيومي (١٩٤٤- ...) ديوانا مشتركاً مع الشاصر بن حسين علي محمد ومصطفى النجار بعنوان "حوار الأبعاد الثلاثة" مـ١ حصر ١٩٧٢م، مـ٢ حلب ١٩٧٩ م . حكما أسدر ديوانا بعنوان "رحلة لدم دار آتون، القاهرة ١٩٨٠م، وديوانا بعنوان "صيفي ويقول، للوج" بوز صعيد ١٩٨٧م
٤. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص ١٦٧ .
٥. السابق ص ١٦٧ .
٦. محمد سمى بيومي، وينتصر الموت، حكايات أصوات معاصرة، العدد (١١)، الزقازيق ١٩٨٢م، ص ١١ .
٧. السابق ص ١٠ .
٨. السابق، ص ١٦ .
٩. السابق ص ١٩ .
١٠. السابق، ص ص ٧٠ - ٧٧ .
١١. السابق، ص ٣٧ .
١٢. السابق ص ١٢٦ .
١٣. السابق، ص ٧٨ .
١٤. السابق، ص ص ٥٧ - ٥٩، وصفا قلنا : خطأ، والقصود صلي ما .
١٥. السابق، ص ٥٩، ٦٠ .
١٦. السابق، ص ٦٠ .
١٧. السابق، ص ٦١ .
١٨. د. أحمد المشري، مفهوم البطل القرايبيدي في المسرح المصري المعاصر، مجلة "فصول"، عدد أكتوبر ١٩٨١ م، ص ٢٥٤ .
١٩. محمد سمى بيومي، وينتصر الموت، ص ص ١٩ - ١٨ .
٢٠. السابق، ص ٣٦، ٣٧ .
٢١. كلام أصحاب الكلمة، ص ١٤، ٢٩ من المسرحية، وقد سبق أن أوردناها في الفقرة (١) من هذه الفصول .
٢٢. السابق، ص ١٤ .
٢٣. السابق، ص ص ٤٩ - ٥١ .
٢٤. السابق، ص ٦١ .

ب. قراءة في مسرحية
«عودة أصحاب الرؤوس السود»

(١)

هذه هي المسرحية الرابعة للكاتب المسرحي عبد الله مهدي بعد مسرحياته الثلاث التي نشرناها له منذ عام بعثوان «إضراب عمال الجبانات» عن سلسلة «أصول معاصرة»، مع دراسة نقدية للأستاذ الدكتور خليل أبي ذياب.

ومن المشهد الأول تستغرقك اللغة الشعرية في قول «أوروكاجينا»: «ترامكم الوحل في أنهار جهش» .. أضحت جهور ثمالب، ما عاد الماء يجري فيها، لم تبق غلال في حقول جهش، فقد هجرها مزروعوما .. ضاعت جهش وتمولت إلى أطلال .. قامت مدينة غير المدينة ودار غير الدار».

وخلف هذه الفنائية الشاعرية - التي تشوب بطرف خفي إلى عصريتنا نحن، ومأساتنا نحن - يصبح صوت «أوروكاجينا» هو الصوت للتذلل لأنه الصوت البصير القادر على الرؤية مهما غامت الأشياء. يقول: «قلوبوا موازين القيم في جهش» .. أصبحت للأمة كل شيء .. مشايخ الحرف اتجمعت أملاكهم مع أملاك للمهد .. وأصبح الشعب لا يملك شيئاً.

إنه زعيم يبحث عن العدالة وينسجم على الإصلاح، فهل تتركه قوى الظلام والفساد، وهو يرأى سبب ما يعاني منه الشعب؟! «لقد جفت حشائش جهش من جراء سوء التنظيم، وانتشار الرش، وكثرة الضرائب».

(٢)

بسبب الفساد تأخرت البلاد، وأضحت الصناعة أسوأ حالا من الزراعة وتدهرت الحال الاقتصادية، وصار العمال يمانون، لأن أجورهم الضعيفة لا تستطع أن تفي لهم ولأسرهم بالضروريات، ويتنازل «أوروكاجينا» عن أملاكه، ويبدأ الإصلاح بنفسه، ولكن الجماعات المناوئة تستعين بالأعداء «الهواوين» لإفساد كل شيء، وهذه الجماعات (التي تتكون من

ناظر الزراعة وشيوخ العرافين، وكبير الكهنة لا تهمها إلا مصالحها الخاصة ومن ثم فهي تريد إهمال الأراضي الزراعية والضياح والتعبد. وتريد إهلاك الشعب لقلته مولده، وعدم توفر لقمة عيشه، كما يريدون تضليل الشعب بنشر الأكاذيب، ومع ذلك فإن «أوروكانينا» وأعوانه لا يلجؤون إلى الحلول الاستثنائية.

أوروكانينا: يجب القبض على هؤلاء الخونة ومحاكمتهم.
سنجا: مولاي المادلي، سنعد العدة لذلك مع لوماخ، ومعه سكان الأدلة التي جمعها لإدانتهم أمام الشعب.
لوماخ: جاهز بكل الأدلة التي تدبرهم، ولا يستطيعون الإفلات منها.
أوروكانينا: نعم الممين أنت سنجا، لن ننساق وراء عواطف لا بد وأن تأخذ تشريعات لعش: طريقها إليهم.
سنجا: نجاحنا لن ندبرهم بالوقائع والأدلة.
لوماخ: الوقائع والأدلة تحت أيدينا... ولن يستطيعوا نكرانها.

(٢)

لقد نجح «أوروكانينا» في مشروعه الإصلاحي، ولم يلبس «الهوايون» في إسكان الإفساد في الأرض ونشر الفتن، ومن ثم يقتالون «سنجا» رفيق درب «أوروكانينا» في الإصلاح والعمل على وحدة شبيه وإعلان شأنه.

ولكن تظل إلى النهاية الرقبة في المقاومة والإصلاح والحلم في أن يكون الغد أفضل من اليوم.
إننا: لن نستطيعوا... لقد آمنت سومركلها بالوحدة.
أوروكانينا: قتل فرد لن يقضي على أعدائكم يسعى الجميع لتحقيقها.

فماذا: لم يجد أمامهم سوى شيء واحد.

إننا: ما هذا الشيء؟

أوروكانينا: إيقاع الفرقة والتشتت بين السومريين.

فماذا: (مقاطعة) ليس ذلك وكفى! بل إن غيبتهم

لبدفهم لإشغال نار الحرب بين السومريين.

وتفشل مخططات الأعداء، لأن أبناء الوطن يتحدون في مساهم. وتنتهي السرية وأغاني الوحدة تملأ أفاق السماء.

أصدر عبد الله مهدي قبل هذه المسرحية ثلاث مسرحيات تستوحي التاريخ الفرعوني، وفي هذه المسرحية يستوحي التاريخ السومري (وهو أحد الروافد المؤثرة في التاريخ العربي بوجه خاص، وفي التاريخ الإنساني بوجه عام).

وكنيت قد كتبت سابقاً «إن على الحكاتب المسرحي الذي يريد أن يوظف التاريخ في مسرحه أن يمي دوره في حياة مجتمعه، ومع أي قوى يقف، وعن أية قضية يدافع، لأنه لا يتقدم لنا تاريخاً، بل فناً معاصراً يتوجه لإنسان معاصر. أما إذا كان يسعى للتاريخ لأن الشخصيات حية في وجدان التاريخ والمواقف التاريخية جاهرة، فسيتقدم قطعة تاريخية، لا مسرحية نابضة بالحياة».

وعبد الله مهدي في هذه المسرحية يعالج قضايا معاصرة - في رهاقة وفتية - مثل قضية الحكم وعلاقته بمصالح القوى للتصارع، وكيف تتم الوحدة حينما تتحقق للمصالح لأفراد الأمة. كما تشير إلى الأعداء للترصين بنا الذين لا يرهون لنا تقدماً، أو وحدة، أو مجرد الحياة الآمنة. إن هذه المسرحية تؤكد مقولة بنت الشاطر: «إن الأديب الذي يفقد اتصاله بتاريخ قومه وتراث أمته لا يصلح بحال من الأحوال أن يتميز عن وجدانها للمعاصر».

وعبد الله مهدي في مسرحيته «عودة أصحاب الرؤوس السود» يعالج قضايا معاصرة من خلال فن أخذ، هانس، لا يميل إلى الفطالية والوعظ، والموار فيه مقتصد، والشخصيات مرسومة بدقة وإتقان .. مما يشي بأنه سيكون واحداً من صنّاع مستقبل الحكاية للمسرحية العربية بعرفية ولتقدير.

قراءة نص نثره أعمال أدبية (عامية) ترجمت الخواص وعزاء عبيد ونهول مصيحب

بقلم: أحمد رشاد صانين

١. مرآة الكندي كمر الوالد

ن. صرحية (أناي تحالي)

للسرحية هي آخر إصدارات الشاعر حتى الآن وذلك بعد ديوان "مراكب الخوف" عن الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٩٤ وديوان "وشوش جابت النهار" عن الهيئة العامة لتصوير الثقافة عام ٢٠٠٢ و"حكايات من زمن السحكات" عام ٢٠٠٥ وهو العام الذي صدرت فيه هذه السرحية، سبقها بعض الدراسات المتفرقة للشاعر عبارة عن "أصول وفصول في الشعر العامي والزجل" وإذا كنت قد أنهيت قرائتي لديوان "خيانة" للشاعر علاء عيسى بالإعراب عن ألمي في أن نتجاوز مما سواه علي مستوى الفن أو علي مستوى علاقات الواقع وجدلياته - موقف الرصد للجرد أو تعقب أسباب التخلف والجمود السياسي والاجتماعي لكتفاء بالاستهجان والإدانة - وتعلمي لأن يتخذ الفن موقف أكثر تقدماً ليتواكب وحالات الاحتقان السياسي والاجتماعي ويتلائم مع متطلبات المرحلة التي تمكس بقوة حالة ما قبل انفجار إرادة التغيير فإني أستطيع القول بأن هذه السرحية قد أجزت بعض هذه التطلعات بحيث يمكن القول إنها تدخل في إطار ما يسمى "بأدب التحريض السياسي" وهو ضرب من الأدب يظهر تأثيره الأكبر في سياق الكفاح العملي من أجل التغيير إلى الأفضل الذي يضيئه هذا الأدب جمالها وهو يوحد علاقة التحالف بين الطليعة للثقافة وملاحع الكادحين حين يفتح لها باباً للخروج من عزلتها وسلبيتها والتعامل مباشرة مع الجماهير واختبار استجابتها لإبداع هذه الطليعة.

وإذا كان الأمر كذلك فإن ما أترده شقي أن عنوان السرحية وإهداء الشاعر - جاء بالرقم مما قلناه - متضمنين لبداً التقية بما يحملان من

مراوغة ومداراة وهو ما يمكن أن يصرف من يريد التعرف على الأعمال من مداخلها وخاصة من القراء العاديين - فيعرض بذلك عن اقتناء المسرحية وهو ما اعتبره خسارة لعمل جدير بالقراءة والتعاطي معه بفاعلية . نعم ... إن الأدب يوحى ولا يصرح يوحى ولا يقرر ولكن طالما أن النص نفسه قد اختار خندق القتال وتسليح بالفضب والتمرد فعينئذ تكون المسافة الإيمانية بعيدة جدا بين ما يعلنه وما يطرحه بالفعل وحينئذ تبته بالضرورة تلك العلاقة التبادلية بين المبدع والمتلقي وذلك التعاقد الضمني بين النص والقارئ ... إن هذا تقريبا ما يوحى به العنوان شديد الاستعياء - ليالي تسالي - وكذلك الإهداء الأبق للفزوع - إلى قرية تسالي القاطنة خلف حدود الوطن ٩١٠

إن النصوص الموازية للمنتج النصي التي تحدث عنها جاءت هنا أقل جرأة بكثير من النص نفسه وأدنى طموحا مما يطرحه بجذله الدراسي وتدفعه الشعري اللهم إلا قول الشاعر - والي جيلي للثقف المهزوم تحت وطأة الجهلاء - ...

نعم فلربما رأيت جموع للثقفين المهزومين في هذا العمل شيئا يخفف من انكسارهم ويزيح عنهم بعض أثقال مزاليمهم تحت وطأة عصابات المفامرين وجهافل الشر من مخلوقات الظلام والجهالة التي افتقدت لمصل معاني الإنسانية وخلفت لنا الوطن مزقا وأشلاء.

عناصر العمل المسرحي .

لقد رأيت في الفكرة التي تجسدها للمسرحية تواصلا ما . وتطورا لما طرحه ديوان علاء عيسى حين قام بالقبض على - الخيانة - أفمالا وشغوصا ومن ثم تأتي هذه للمسرحية الشعرية ذات الفصول الثلاثة لتعدو وسط حقول الألفام معتقنة بالفضب والثورة معطمة للجدران العازلة مقتعمة الأبواب للوصدة على الأشرار لتمقد داخل أوكارهم المحاكمة للنشودة محاكمة الانتصار للمدانة ولذا فقد رأينا الشاعر فيها يوجه اتهاماته وإداناته للجميع بلا استثناء فما نعيشه ونعانيه إنما هو بما مكسبت أيديها جميعا بقدر أو بآخر .

أما شخصيات المسرحية وهي تتخذ من قرية - تسالي - مكانا لصراعها فتبرز منها شخصية - الأستاذ - وهو مثقف القرية وشخصية حلمي أبو

ماضي العمدة ، العمدة وشخصية " رئيس الدجالين " وهو خال حلمي أبو ماضي ثم شخصية نائب العمدة ، والفخري ، ومجموعة من شباب القرية الآخرين .

ومنذ الفصل الأول يمدد المؤلف لإرهاصات الصراع الذي يأخذ مع فصلها الثاني في العمدة والتصاعد بين حلمي أبو ماضي أفلق القرية الذي تبوأ منصب العمدة بأساليب الاحتيال والترغيب والترهيب وبين المثقف الذي يقف منذ البداية الموقف النقض ومن ثم يعلن رفضه للعمدة وأساليبه ويتصدى لسياساته الإفسادية وأجتماعه النفعية الضيقة .

وحين تتسع دائرة الصراع ويبلغ الموقف الدرامي ذروته في فصلها الثالث ينضم ثلث من شباب القرية وهم يمثلون جيلا جديدا - لعليّة الصراع لتتسع دائرة الرفض وتدعم بروح الشباب الأعلى ثورية ، والأمل في إرادة وعزيمة والأشدّ تصميمًا وتميزًا عن إرادة التخدير .

وأمام هذه الإرادة الإصرارية يسقط العمدة واتباعه في يد المدات وسائقون إلى ما يشبه المحاكمة الشعبية الثورية حيث يتوقع للمجرمون حكم الإعدام .

المبانيات الفنية والصورة التمثيلية المسرحية .

للمسرحية مكتوبة بشعر العامية الذي يبدو في كثير من مقطوعاته أقرب إلى روح الشعر الشعبي من حيث بنيه لوجدان الجماعة وحكمتها ورواها أكثر من كونه شعرا يتبنى رؤية فردية أو موقفا جماليا ذاتيا من العالم ولذا فإن الدارس يستطيع أن يضع يده على العديد من سمات الصياغات الفنية للنص الشعبي تراوحت في أشعار المسرحية واتسمت بها الكثير من المقطوعات الواردة على لسان الشخصيات ومن هذه السمات :، السهولة والبساطة التي تميز التراكيب الشعرية .

وضوح الإصالة ويبرز العنصر التنفيمي والإيقاعي .

ظهور آلهة التحكيز في المفردة أو التفعيلة الشعرية وهي آلهة رئيسية في الأدب الشعبي تتممها الجماعة الشعبية ليسهل عليها حفظ تراثها في الذاكرة ومن ثم إنشاده وروايته ومن ذلك قول الشاعر علي لسان بعض شخصياته في مفتتح المسرحية وكذلك في منتهاما .. إنسان وري / إنسان وري / من أي شي يتعرق / إنسان وري / أي الضمير نازل معاه جوف الفرق

/ إنسان ورق / شاب النسيم في محبته عمره انسرق / إنسان ورق / عمر التاريخ ما يذكره ولا حرف من اسمه ورق / إنسان ورق .. ص ١٠٦
وقوله : زعمت وأتأس سكارى / من حاره ندخل لعارة / دينا فتحت بيابنها / ناسها صبحت غيلانها / تهدم وتككل أمانها / تسرق وتقول شطاره / تسرق وتقول شطاره ص ٢٩

استلهام بحر أشكال الفنون المركبة والقولية :

كالتوصل بتقنية الأراجوز وخيال الظل كما في تلك المقموعة الساخرة التي أدامها الأستاذ قولا وحركة :

قرب جرب خذلك منظر / يللي بتتمب يللي بتسهر / ياللي يتشقي ليه تنعور / لسرق لمرب .. لمرب / راج تنفور ... ولا تنعور / يكون متعلمن ولا تنفوف / عمر القاعل هنا مجهول / قرب جرب خذلك منظر ... ص ٢١
ومن ذلك أيضا التأثر بأداء وأغاني الأديانبة والضحككن مثلما جاء علي لسان شهود للمحكمة في الفصل الثالث ورد المدة عليهم :
عمدة لكن وداع للناشي / يلهف ويحده ما خلاشي / وهو كعله ما يسواشي / ملورة دره في كيزان خضره / الله الله يا عمدة ياسارق بحكرة.

المدة : أنا جدي كان بيه في زمانه / وأبولد ده مكان من خرقانه / راجع الزمان ولما اعوانه / يدك خازوق مطبوخ أحلي .

الجميع : الله الله يا عمدة ياسارق بحكرة

واحد دجال : فضنا من دي سيرة / واحد يشوف أي حصيرة / نقعد ونشرب تعميرة / يحلي المزاج تحلي السهرة / الله الله يا عمدة ياسارق بحكرة ص ٩٢.

التأثر بطرائق الماداة الشعبية وفنونها في مظاهر الأفراح والأحزان والتمزيكات .

ومن ذلك تلك المقموعة التي تشكو اختفاء كثير من أبناء القرية غرقا في مياة النيل فجاءت أشبه بالشعر الشعبي المتصل بالعديد والمراثي الشعبية وجاءت للمقموعة علي لسان أمالي القرية , تقول :

رابع غريق في شهر طالع من التبعة / رابع غريق في شهر واحد البلد سامعه / لحد يسأل سؤاله ولا جاوب علي الدمه / ضاغت شباب البلد واحنا إيه اللي بيحزنا لنا / واحد يقول النيل ساكنه جتبه / واحد يقول الأرض ماعدش جنية / الحقيقة في وسطنا ضايعة / رابع غريق في شهر

طالع من الترعّة ص٢٠ أو تلك المقطوعة التي يحمل فيها عن مرحتهم واحتفالهم تنصيب العمدة الجديد : قالوا العمدة ملي هلاله بقلت ما شا الله قلمي دعائه / ذفرح ييه وسعدنا جاله / عمدة مكفر تسالي امير / أصالة العالي وحيه مكبير / علشان يدي حيدي ككتير / للمحتاج من حاله ... ص٢٧

أو ذلك الحوار الذي دار بين حلمي أبو ماضي ورجل غريب جاءه عند أرضه يوعده ويبشره بكفن مدفون في أرضه ويشترط إرضاء حارس الكفن الخفي ببعض الطليات.

الغريب : قال رضاك علي أيدي مقسوم / ولوحيدي .. بالمعلوم حلمي : جيت الذهب حرة .. بصره / في العفريه حمله راج مردوم / عزيم وقاللي قول وأنا أقول / وقال بقلت بعزم وراء / وقال بقلت بعزم وراء يجعل نصيب الكفن قد المهب ميت مره ... ص٢٣ ، ٢٧

أو حين يريد الجميع وراء رئيس الدجالين عند حفرة الكفن : جني يا جني يا عم يا جني / فيه ديور علي عشك زين / اطلع بره .. مات البهره / ملانه قلوبس ... وعلينا نحن / لفتح مات الكفن أمل / داحنا غلاية اصحاب عيال / لا يرتاح ولا يوم بنون / قلبك فضة وزوجك نور / واحنا وراء بنلف ندور ص٧٠

وإذا كنا قد أشرحت في الطولمر الأسلوبية والفنية سالفه النكسر إلى مدى تكرر الشاعر بروح الجماعة الشعبية وتراثها وقواها الفنية فإن ذلك لا يعني علي الإطلاق - أن شعر العامية امتداد للزجل أو الشعر الشعبي وإنما هنالك حالة من التماس والتقاطع اللاشموزي يتم بصورة أو بأخرى - ينعكس تواصل الشاعر مع تراثه وحدوث شكل من أشكال الاستدعاء والتفاعل مع عناصر هذا التراث واستدائاته وتحريك ما أثاره في مخزون ذاكرة اللميدع .

إن ظاهرة التماس مع بعض عناصر الثقافة الشعبية بتنوعاتها وأليات تشكيلها في بنية النص الشعري تعدّ كما يذهب الباحث مسمود شومان واحدة من الاستراتيجيات التي يعتمد عليها معظم شعراء العامية فنحن إذن هنا نتحدث عن تواصل لا تشابه عن نصومية تفاعلية لا عن تقليد ومحاكاة عن استلهام لا عن استنساخ .

ونأتي لأهم سمات الجملة السرجية الواردة علي الستة شطبياتها وأهمها أنها جاءت متوزعة بصورة متوازنة إلى حد كبير ومختلفة طولاً

وقصيرا باختلاف الموقف والافتراض أنها تتفاوت أيضا في عمقها أو سطحيتهما تبعا لطبيعة الشخصية ونوازعها وثقافتها إلا أن الكثير من حواريات شخصية العمدة حلمي أبو ماضي وهي شخصية تحاكي الأمية وتعمل مكشوفات النشأة وسط النبذين ...

جاءت في أكثر من موقف وحوار على العكس من ذلك متجاوزة لثقافتها ومكوناتها النفسي ... ومن ذلك قول العمدة للأستاذ :

أوهب نفسك لأجل تعيش / حناتني الدنيا حياة / انس الماضي بكل أماته / انس عقول معرومة تعيش اليوم م الخير / بتر ككل الماضي وانس الزمن للرماح / اعزم يوم على وعد / وعيش بهواه / كفرتسالي زيه / زي بقيت الناحية مد القول / هذه العلم ويات مقتول ... ص ١٤
أو قوله أثناء المحاكمة ..

وسط الصراخ تلقي العفن وسط الشقوق / تلقي مساحة الضي أوسع م الشروق / وإنما تمت الفضا ... محتاجه ايد تهتزها ... ص ١٠

وإذا كان وضوح التفهم والتقنية مع دافعية الصراع للتضمن في أسلوب هذه الأشعار .

ادعى لأن تؤدي بالإنشاد الأدب العربي ، بل يمكن أن تصاحبها موسيقى لمنية فتكون أشية بالسريرية الفنية مما يتوقع أن يضيف على فصولها ومشاهدتها للزهد من الهوية والفاعلية وإذا كان هذا المقصد من مراسي الكتاب وتصويراته حين يكتب أشعارها وصاغ مشاهدتها .

وتبتدي جماليات الصورة الشعرية في مواضع عدة حكما في الصفحات ٦، ١٢، ٢٢ وتلك للقطوعة التي جاءت بصوت أحد المظلومين الشاكين على باب العمدة :

عدت حياتنا رهينة للقمّة عيش / عشنا حياتنا في بحر الخوف / امتي يا عمدة تشوف الناس التايهة / الضايمة في بحر همومها / امتي تشوف وتسمع منا / وتعرف أزي تعيش / افتح بابها طل علينا / نص الناس بتموت م الهم / ونصه يموت من خوف أصحاب الدين .. ص ٨

ولذا كان الشاعر قد وفق إلى حد كبير في أن يجعل من نصه معالجة جمالية ذات رؤية أكثر تقدما مستلهما روح تراثه الشعبي متناصا مع بعض أشكاليه وقوالبه ، فإنه في نفس الوقت - ضمن عمله بعضا من تقنيات العداثة السريعة كتوظيفه للفتازيا في مطلع الفصل الأول مع

عرائس الشعر وبناته اللاتي حكن يتعاونن مع الأستاذ، وتوظيفه لتقنية مسرح داخل المسرح، وتقنية الفلاش باله، وأخيرا توجه بعض شخصياته بالحدث إلى جمهور النظارة بما يشبه الالتعام على طريقة المسرح البريقي كما ورد في للشد الأخير من المسرحية. إن قليلا من التقنيات الفنية في الديكور والموسيقى والإضاءة المسرحية وقدرة مخرج على تحريك الأفراد ولجاميع على خشبة المسرح يمكن أن يجعل من هذا النص مكانا مشغلا مفعما بالحياة والمركبة والتأثير وتتيح له أن يمنحنا للزبد من الإبداع والإمتاع.

أنظر: مسعود شومان: التواصل والقطعية.. استلهام للتأثير الشعبي في شعر العامية - الثقافة الجديدة - العدد (٧٠) يوليو ١٩٩٤.

٢- القبح على الخيانة في ديوان (علاء عيسى)

هذا الديوان هو العمل السابع للشاعر علاء عيسى بعد عدة إصدارات لدواوين في شعر العامية ودراسة مشتركة في " القصة القصيرة المعاصرة " وقدر صدر هذا الديوان بعنوان " خيانة " عن سلسلة " أصوات معاصرة " في أبريل عام ٢٠٠٥م.

والشاعر يهدي ديوانه " إلى المواطن المصري " قائلا :
" الآن ... وحدك تستحق جائزة نوبل في الصبر " والعقوبة أن مداخل العمل من عنوان وإهداء أو نص تعريفى مقتطع تمكن بعد القراءة الثانية للعمل وتتيح لنا ويوضعتها مما - كمنها تتيح ولوح أو نصوص اشارية موازية للنص الأم - مداخل جيدة لتلمس عالم النص والدخول إليه من ذاته دخولا مشروعا ومدعما ببعض الإضاءات التي تيسر لنا عملية التماهي والتفاعل القرآنية ، وهذا بملبحة الحال - خير لنا كثيرا من طرح نظريات مسبقة أو مقولات جاهزة خاصة ونحن نتعامل مع نصوص إبداعية .

فالعنوان " خيانة " للصاغ بالمفردة المنكرة بإعفاء التهويل والتعميم - قد أقصوه صرخة احتجاجية غاضبة حين ينفاجا للرم بفعل أو أفعال " متمنية " تنتهك الحرمات وتتجاوز الحدود والأعراف فيصرخ مستهجننا

بأعلى صوته - خيالة ١١ ويككون مراقبه في نفس الوقت - اعلانا فاضحا
من حالة - القبض - علي المنتهك او المنتهكين - قلبسا - مع سبق الإصرار
والترصد .

وقد أنشور العنوان - خيرا - لبتدا معزوف وتقديره يمكن اختزاله
لفظيا في كلمة - حياتنا - فيصبح العنوان - حياتنا خيالة -
وهو ما يدينه الشاعر فعلا ويقسوة ويواجهه بسفرية حادة ممضه
الاعتة ويمكن كشف شبيدة الوقع صادمه .

ورما نري شئنا من ذلك في الإهداء الذي يهديه الشاعر للمواطن
المصري ، ولا أعلم أن مكان الإهداء يتطوي علي مدح يشبه الذم أو قدحا
يشبه للدح ؟ فالمعروف انه ليس ككل الصبر فضيلة ويؤيد هذا أيضا بعض
ما جاء في الديوان مثل قول الشاعر :

عدنا بنشوف الجثث ماله الشاشات

يس بنشوفها بهلاده

ماحنا هاشين في سعاد

ككل واحد مننا ضامن وغيغه

واللي يلحق فينا يلحق

م الفقير يا ككل ويسككت ... ص ٤٥

وتتوسل قصائد الديوان بوضوح البنية السردية التي يبدو أن الشاعر
مولع بها لما تمتلكت هذه البنية من استجابات التحرك بين المشاهد
للمستعاه والقدرة علي الانتقال لفاصيلها بالاضافة الي انها تقنية تسمح
بإطلاق تيار الجوع والمزج به الي مناقشة الوقع حوارا وجدلا ثم العودة
لأنها الي الذات الشاعرة وهي أشد ما تكون مهادنة ومراعاة .

يتبدى ذلك بوضوح في القصيدة لظنون - خيالة - التي شغلت تقريرا
نصف صفحات الديوان للتضمن ست قصائد نظمت في سبعين صفحة من
القطع المتوسعة .

وشاوي هذه القصيدة هي - خيالة - أبو طامع . من مواطن للحكومية .

جسد الذوي يشيل لزوم الشوي او حتى يموت .

وقصيدة - خيالة - أنتلله معلقة تلخص ديوان حياتنا المصورة
للمناخية الألبية علي مستوي القوي والجماعي ولسكنها معلقة لن
تعلق علي جوج شغقت أو تعلق بالقلوب بل سعلق علي مشاجب
شهيوات شغقت بالآله أو تصنع وجرمنا زجرلو ترما .

وتبدأ رحلة القصيدة حركتها بنيتها السردية متعلقة كما أشرنا -
بتيار البوح --- من أعماق الذات الشاعرة ، الذات التي تربي نفسها تارة وتجلد
نفسها تارة أخرى أسفة مترجمة علي إلامها البسيطة للوادة حيناً تحت
ضرورات الصرمان وحيناً آخر مزجورة بأعراف المجتمع ومتواضعاته
الأخلاقية فتضطر الي التظاهر والكذب قامة إلامها ورغباتها علي
الطبقات الفائرة من النفس حيث تمتل هذه الأعماق القارة بمشاعر
الفقد والالام :
يتسامح ككل الناس / الألات / وتضيق عمرك علي غورك / وتدور عنك
في الناس / تلاقيك ممنوع / أحلامك بس للشروعة / وحلمك مش مشروع
... قصيدة خيانتة ص ١

ويقول :
الحلم مايبقي مايبينك / أنت ونفسك بس / فعلاص / اتقابل انت
وهي / وأعملوا انكوا الاكثين أصحاب وقريب / ولكذبوا لاثنين علي
بعض .. ص ٧ ، وتلح نزعمة المحكي والاسترسال علي الشاعر فيتعقب
أحوال التجربة العاطفية ومناوشاتها العاطفية التي اريكته ومزت كيانته
محاولاً إخراجها من محكماتها القابع علي جذران النفس ساردا لحالات
الصراع ونوياته المنتهية به للمراوغات والككر والفكر والتظلم بغير
الحقيقة حتي لا ينكشف أمر حبه ولا يفتضح سر قلبه .
يقول الشاعر :

وعشان بتغاف لراتك تلمعها في عينك / ف تغي صورتها في قلبك /
ومراتك بالذات لو حست حد في قلبك غورها / راح تملكك ألف حكاية /
فتحاول تضغط علي الصورة في قلبك لكتر ... ص ١٠
انها صورة الفتاة التي وقع الشاعر أسيراً لحبها حتي أضحي يري الدنيا
بعينها الجميلتين ، تستقر صورة الفتاة في سويداء قلبه ، وتستمكن
متخفيه في الشرايين ، يتنفس الشاعر بها ، ينام علي حليقها ، ومن عسق
نومه يثب علي دقات قلبه مناديا عليها ، فتخرج الصورة مفادرة مستقرها
ومستودعها ، وتفيض بسعرها علي أرجاء عالمه الخارجي ، بين الأركان ،
وعلي ككل الجدران ، لتملأ حياته فرحه وترسم اليهجة علي محياه ،
وتتألق الابتسامة علي شفثيه لقراناً زوجته وتغسبها أنها نفسها وتتم
نفسها بالمعطرة سمادة هي في الحقيقة مزينة .

ويخشى الشاعر أن تكتشف زوجته حقيقة مناجاته وسرايتساماته ،
فيسارع بإخفاء الصورة ضاعطاً عليها مرة أخرى .. وهكذا يستقر تيار
البوح حالات النفس وصراعاتها وتنفوس الأبيات بمبضع الاعتراف
والعكاشفة لتعري علي السطح أخص أسرار النفس ولذق عواطف القلب
وربما ترى في ذلك علاجاً وتشعر مع الاعتراف والجهر بمكتنوزاتها بالهدوء
والراحة .

وتتأل الصور والمشاهد وتتداعي ويتحرك مجرى تيار القصيدة متنقلاً
من الهم الذاتي الي الهم الجمعي والقومي ومن ضرورات الفرد الي ضرورات
للجتميع ومن الأم متمله في النفس وفي نطاق الأسرة الصغيرة إلي الأم
الناس وعوامل إحيائهم في الشوارع واليادين ومواقع العمل .
ويتخذ السرد من مناشيتات الجريدة اليومية المكتوبة بالبنط الأسود
وسيلةً شبيهة بطل منها وينفذ من خلالها ، يهوس في أحراش ومستنقعات
غاية حيلتنا القاسية الضارية بأحوالها العنيفة للنزعة ، أحوال طالت ككل
شيء حتى الثقافة والفن والأدب ..

تنزل من بيتك وتبص بعينك علي الجرائد / لعل تدور علي أي
قصيدة / يمكن سها تنزلك .. / أوحد يهيك / تتصفح ككل الجرائد / ما
تشفش غروب بس دراسة لنأخذ / عن واحد ما يهرقش شيء عن وزن الشعر /
ما يهرقش غور الصوت العالي ويس .. ص ٢١
ويقول :

عينيك تنزل علي الصفحة الفنية ومهرجان القاهرة السينمائي الدولي
في خالي من الأفلام المصرية تضحك أكثر علي النجمة إيهام/ التي يتمل
أنا بتفني / ولققت للشركة أخيراً علي المقعد أبو إيه .. ص ٩٠ /
ملهون دولاً / يعني × دوليساوي مكتيبور / أكثر حاجة تشوفها
الصفر / ف يتتصور .. ص ٢٢

ومن مثالب عورات أحوالنا الجمعية يمد تيار البوح لأدراجة ، إلي حيث
انطلق من مكان الذات وهمومها ، في تأكيد علي عضوية الهم وقوة و
شأنه وضرورة الجزئي للحكلى ، ولزئداد الحكلى إلي الجزئي ..
وفي مشهد يعمق الأسى ، ويحس أحزان النفس تحت إلحاح مطالبيها
العائلية وإحساسها للولم بمراة المعز . يتكسر برباز صورة العبال التي
شغلت صفة من حياة الذات الشاعرة وعاشت وقتنا من عمرها مشغولة بها
، تتكسر صورة هذا البرواز الجميل تحت وطأة كوابيس الواقع ، وشدة

الفائقة، وتجربة مرضى الم بالبت الصغيرة، ديمانة الأم وقرة عن الأب: تعاليل وأشعة/ ودموعك بتنزل/ لحظة ما بتسمع/ عملية/ تعزّن لما تعس بحبيبك قاضي/ ومرلوتك بتقاسمك حزتك/ تخلع باليديها الشبيكة / م متسيبشي غير الدبلة للنقوشة عليها أول حرف ف اسمك /الدمع بيحكترجوه في عينيك / والصورة جواك تنغبي / لواني الوقت ساعات بتعدي / من وش الدكتور تطلعن/ نهري تروح للبت/الصورة تحاول تظهر/ ف البرواز يتكسر / قندوس الصورة برجليك / وتشوف البت النايمة جنب مراتك / تضحك لما تشوف البت بتضحك/ قتلاقي الصورة بتظهر / فيها مراتك ويا البت / ويتتنفس بيهم / وتبص لرينا وتستغفر... ص ٢٢

بهذه الفرحية بنجاة البت الصغيرة من أزمة مرضها للخيفة يصل البناء السردى إلى نهاية خطة النزول لنقطة الحل وانفراج الأزمة، بل يسفر أيضا عن انفراج أزمة عاطفية حادة صنعتها الذات الشاعرة لنفسها وعاشت أوهامها حكما لو كانت حقيقة طالبا للنسيان وهروباً من عوامل الإحباط، وأسباب الانكسار الفردي والعام.

وهكذا تحتشد القصيدة بعناصر البناء القصصى والصياغة السردية من شخصيات وأحداث وعقدة وحل ورصد مشهدي لأحوال نفس وهموم وطن.

في الزجلية الساخرة * من مواطن مصري للحكومة * يعتمد الشاعر الخطاب القولي الإنشادي في صورة متأصلة في الوجدان الشعبي المصري منذ القدم وهي صورة أشبه بشكاي الفلاح الفصيح يجترأ من مخزون وعيه ليحفل مضمونها أيضا بخيانات مصاغة بأسلوب تهكمي نقدي يعمق روح الساخرة الإيقاع الموسيقي الواضح ذو الأبيات المتتابعة المصممة بالتجنيس والتقفية وتعمل القصيدة / الزجلية برسم الصور الكاريكاتورية القائمة على المفارقة حيناً والتظاهر بالجهل والتفافل حيناً آخر، وهي استراتيجية وقائية يجيدها ويمهر فيها فلاحنا هنا المصري بخبرة واسمة وعميقة أردفته إياها عصور الاستبداد الطويلة مما يجعله ذا قدرة ومهارة في تعامله أساليب وأفانين التخلص والوقوف من مزلق السياسة وعواقب الإدانة المباشرة :

حد قال إن الفلى كان قصد منكم ٩/ دانتونيكمو لمساعدة / بس طبعاً للألف / الظروف مامياش مساعدة / يعني مثلاً ... / تصرفوا ع اللي يعوز / لا يجوز ما كفيانكمو تفكروا في الشعب كله / كل واحد

مصرف له وجهه / مكرونة وزيت وسمته وكيلاوز ونص عدس / يعني
مكشري / ناقصة أليه ... / حبه ملماطم تبقى صلصة / والفطار والحشا
معمول حسابهم (نص قول) ... ص ٤٤

بالإضافة إلى ظاهرة الغلاء الفاحش الذي اضتوى الناس بتورانه ،
يستمرض الشاعر في شكواه تطولمر خيانية أخرى مثل : ظاهرة نهب
البنوك . ظاهرة الرشوة والفسودية . ظاهرة تمويل كثير من اللوثفين إلى
تجار شغلطة يطوفون بالشوارع وعلى المنازل الخ

يقول في ظاهرة الطبقة الصارخة وأصلا بينها وبين بعض أثار الفزو
التقالي : والفني عايش في فيلا / فيلا فيها ككل حاجة / دش بهجيب من
أوريا / وأحنا نخطف - مكابل منه / تلقى ناس صابنة شموزما / والشباب
ماهنفش / واللي نفسه يحوش بعيش / واللي عايز يفتني فيه ألف فرصة
/ منها يعني ... / البنات تلبس مفيش / وتروح تفني / أو بمعنى ثاني أوضح /
حد يتبناها ترقص / لعطة تبقى مليونيرة / شد وش وشمر عورة / يوم
وليلة ... / تبقى دي التهمة الجميلة ص ٤٧ وعلى طريقة - والسلم عند
التجار . والنهار عاوز مسمار . والسلم عند العداد ... الخ

يستمرض الشاعر لأزمة خالقة من أزمات الشباب ذات العلاقات لتصلية
وهي أزمة الزواج وتحسين أسرة يقول : الشباب مالي البلد من غير جواز /
والجواز عايز شقي ، والشقق عايزة جهاز ، والجهاز عايز خشب / والخشب
جوة الماروض / والممارض بالفلوس / والفلوس عند الفني ... الخ ص ٤٩

وينهي الشاعر خطابه الشاكي بتقدير الحقيقة الواقعة وهي :
الغلبة في البلد مالهاش مكان / هو ده نهاية للطلاب / هو ده نهاية
الكلام . وهذا الشكل من التأثر الشعبي كان يتردد ككلماتي شعبية
في جلسات التسلية وأسيات اللعب خاصة للأطفال ولكن الشاعر
يستثمره هنا مضمنا إياه بمعنى شكايها لعله وناسه شكايها هو أيضا
يحكاها ألامها وشاملهم مماناتها وهو بذلك ينوب عنهم في رفع همومهم
للمحكمة .

وفي قصيدة - جمعا العربي - يستهجن الشاعر مواقف الفئوع وسياسات
الابتطاح ويتوجه بالتمنيف القاسي للإنسان العربي الذي لامن الانكسار
واعتهاد التسهيل بالآواب للثلة والمار ، دافنا رأسه في الرمال ، ملتصا النجاة
، مؤثرا السلامة جاهلا شعوره - الخ سعد فقد ملك سعيد - يوحزه الشاعر

مستحكما ، ويسفر من مقولاته التبريرية للضعف مستقدا ضمير
للخاطب قاصدا به للواجهة والإفلات :

اه يا جحا ... ما انت يا اللي ياما قلتها / الضرب لو كان في الجوزان مش
مشككت بشقر ونام تحت الخطا / وصلي لما هاتوصل عندها / اه يا جحا /
يا اللي انت علمت البشر معنى الحكسل / مين اللي قالك يا جحا للضرب ما
يوقف هناك / دا العرب بتقرب هنا / زاحفة وجاية عندها / واحنا هنا
جاهزين تمام / والشعب واخذ ع الصيام / والظن بتعلف للدولار / أما
الجنه أصبح مسوره المدم ... ص ٥٥

ومكنا يرجع الشاعر مسببات خزيها بين الأمم إلى أسبابها الأصلية
وعواملها الداخلية وإبرازها السكوت والرضا بالفتور والفتنة :

بقي حالنا يصعب ع اليهود / وعشان كده / حلوا القواعد عندها /
جاءوا جنودهم ارضنا / الضرب فيها ومثنا / بقينا أعداء البشر / هما
الضحية / واحنا / أصبحنا / غمر ص ٥٥ .

وإذا كان الشاعر قد واجه في قصيدة - جحا العربي - سلبية
الاستحسان ومنطق التبرير للمذات والهوان ، فإنه في قصيدة - شئ لزوم
الشئ - يواجه ذاته الفارقة في الشاغل والهموم ، ولكن هذه المرة ليست
مواجهه اللوم والتعنيف ، وإنما تمثل القصيدة حالة اقرب لتولج التصالح
والتوافق مع النفس في محاولة لإعادة التوازن إليها والتعايش معها بسلام ،
إن الشاعر في هذه القصيدة يحاول أن يستعيد للشعر إحدى وظائفه
القديمة حين كانت القصيدة تمارس فعل التطوير تطوير بطني الشاعر
به هدنة من الوقت أشبه باستراحة للعرب ليواصل رسالته ويستكمل
مسيرته . ويلجأ الشاعر لاستخدام أدواته الفنية للفضلة فيمالح منولوجية
السردية بضمير المخاطب وهو ضمير الأثر الذي يتوافق سواه مع حوار
للهادنة أو منطق للواجهة وربما يرى الشاعر فيه نوعا من الأرضية
للتأنيب الواسلة بينه وبين الآخرين على اعتباره يحتمل أن يكون
خطابا للنفس أو خطابا للآخرين فالضمير المخاطب يأتي لديه تعبيرا للآخر
والذات معا ... إنها وحدة للتأنيب والمناظرة والمصير :

وانت صبور / كان شعرك زيك اسود جاهل بالدنيا / وما مكورت /
وهيوتك شافت كحل الأموال / تهدي بهيض / يعني اللي يحصل عادي /
شئ لزوم الشئ / لوعي تزهل نفسك / هاتزهل نفسك هلي له ... ص ٥٩

ويستعين الشاعر في تمثيل النفس بمقايير الشعر، فهو يستخدم
طرافة التورية وتشخيصه للمجاز الاستعاري في مثل قوله :

الزعلت بتاعتك عملت ايه ؟ / جابت لك ضغط الدم ووشت / ع الضغط
شوية سكر / قلبك بقي زيك خاف م الموت / بيعاول يهرب منك /
ويسيك وسط السكة لوحك سببت براحتك / اوعاك تهتم بدقه / خليه
علي حكيه / يدق ... / مايدقش مش قارعة... ص ٦٠

والنبرة هنا ليست نبرة الاستهانة واللامبالاة ، بقدر ماهي نبرة التحدي
والتعلي يروح الشجاعة للتخلص من وهم قاتل وعدو لدود سواء للذات أو
للآخر ألا وهو - الخوف - تلك الجرثومة القاتلة والغلابة السرطانية للهلكة
... إن الشاعر يطارد بداب ومثابة هذا الوهم للميت جاعلا من ذاته موصفا
للتعليق وشريحة للاختبار حتي يصل إلى هذه الجرثومة بمسبار الشعر
وبما ينجح في تدميرها :

أوعي تموت !! / إلا إن كان الموت يأذن لك / ويهي لك / وينادي عليك
/ وأوعي تروح للموت بإديك / والدنيا إن كانت قاسية عليك / طنشا
شوية وصنقي / نفس الدنيا حجري وراك / .. أوعي تموت ص ٧٠
إن الشاعر يؤكد علي روح المقاومة الداخلية مستخدما أسلوب الأمر
التحذيري - أوعي تموت - ، وهو يصر علي ترديده بأسطا لعروف
الكلمتين علي للساحة الأخيرة البيضاء للصفحة ، وكأنه يصر علي
تعذيبه حتي آخر لحظات فلاستسلام لوهم الخوف وعوائل القهر هو الموت
بعينه وهو ما يريده بالتحديد أعداء الحياة الذين ابتلانا الله بهم .

في قصيدة - أبو طامع - وهي بكائية يرثي بها الشاعر صديقه - أحمد
أبو طامع - يجعل الشاعر منها تجربة لحظة تنفرد النفس بنفسها بعيدا
عن الناس ، لتعبر بطريقتها عن حزنها ، وتطلق ليرمة مشاعرها علي
سحبها ، ينأي عن العيون لتطوف ببعض صور الذكريات الحميمة
ولحظات التآكل العزينة :

أبص عليك بعينه للليانه دموع / وترفض تنزل / مش قادرة تصدق / إن
أنا وديتك بإديه هناك / ورجعت لوحدي / ويرغم الناس حوالياه كتير /
مش شاف حد ... ص ٢٨

ويدهش الشاعر متعبرا لوحت صديقه للفاجئ ثم ما يلبث أن يتذكر
أنها صادته دائما معه :

بتسافر سهوة وتعبر سهوة / حتى لما تموت / يتموت علي سهوة / اه
يارن اللوت ١١ ص ٢٥ ، ولكن الشاعر لا يترك نفسه طويلا أسيرا لتوار
الذكريات أو يدع وملة العز تستبد بمشاعره وإنما يتثبت حتي في
تجربة اللوت - بحالة الوعي ورؤيته الراضية للموت بأسا لو ملعا ، ويؤكد
الشاعر من خلال مراثيته علي مقاومة الفناء للعنوي والخوف الذي صار
أمرضا حول أرواح اليائسين تفجرها لنصر منطق عدم وهو ما يرفضه
الشاعر بشدة صانعا هذه الصورة للوحية :

كان عايش عمره يخاف م اللوت / والخوف عمال يزيد جواد / في
الأخر .. مات / لكن مات من الخوف / أبو طامع شد حزام اللوت علي وسطه /
ومات يا فحكك / وإنده - أبو طامع - ماتر دش ص ٢٥

إن التشكيلات الجمالية التي يرسم الشاعر بمفرداتها تجاربه
ومشامده أو يصيغ بها لوحاته التأملية تأتي لديه متوشجة بحركة السرد
الحوارية أو المونولوجية لتلاحق عوامل الانكسار وتقاوم أسباب التهميش
والإزاحة بحسب الناقد وينتهي المكاشفة .

ولعل أهم ما يلاحظه علي هذه التشكيلات ما يلي :
التتابع السريع للتفاعلات الشاعرية للأمة بحركة السرد في إطار
جوها النفسي وتجربتها الشمورية .

استخدام بعض الصور ذات الطرافة والحدة مثل :
وما عمتها بتمجي في عيتك / بتأخذ قلبك منك / فتأخذ ككل ملامحك
/ ألوان العليف تتبعار من علي وشك / تنزل علي طرف لسانك / ولسانك
يتملكم منك ص ٩ .

الإكثار من توليد المعاني واستدعاء للشاهد وتعاقب حالة التداوي
خاصة في قصيدة - خيانة -

الاستعانة بالتضمين وتوظيفه في الشهد مثل قوله :
(مامو ككل الدنيا في عينها) وقوله (لو بالعين انظر حبيبي لو بالعين) .
تعميق الإيقاع الشعري والنفسي باستدعاء الروح الزجلية وممارسة
اللعب التجنيس أو التضاد اللفظي والمعنوي .. ص ٦٩

ومن الملاحظات الجديدة بالذكر أن تقنية السرد القصص إذا كانت
تهدف لتأكيد وحدة الموقف ووحدة التأكيد ووحدة الانطباع فإن هذا
العنصر يخلل يقرأ بين العنصر والغيب مع تنامي حالة التداوي
والاستدعاء مما يؤكد كثرة استخدام فاعل النسق وولوات المعطف

خاصة في القصيدة الطويلة • خيانة • وربما يعوضنا عن ذلك عنصر التشويق القصصي في القصيدة .
 وإذا كان الشاعر في ديوان • خيانة • يرمد ويواجه وينقد قاني اعتقد بأن أحوالنا الآن لم تمدّ تتحمل للزهد من الرصد والاكتفاء بالإدانة والنقد فقد طفح الحكيل وبلغ السيل الزبي ولقد أن للشعر أن يتقدم خطوات وخطوات ، فيتحول من ملو الاستهجان ، ويخوض حوض الوغى ليرد الأشرار صاعهم بصاعين وقمعهم بقمعين ، وإني علي يقين بأن الشعر يمتلك تلك القدرة الهيبة لإدراك الكثر للنجزة للنص الجالية للحظة الخلاص .

٣- حكايات - من زمن العولمة والفساد

في " تغلي الواد يموت م الفظ " لنجل مصلي

• حكايات تغلي الواد يموت م الفظ - هو الديوان الثالث لشاعر المامية نبيل مصلي بعد ديوانيه - روح القمر - ١٩٩٨ م و - جرح غائر في صياح القلب - ٢٠٠٤ م
 غلاف الديوان الخارجي يغلب عليه اللونان الأخضر والأصفر في وسط صفحة الغلاف الأمامي شكل بيضاوي داخلية بورتريه لطفل في الشهر الأول من عمره يضع أصابع كفيه الاثنتين في فمه وهي عادة ملفو له تلازم هذه السن فيبدو وكأنه يحض أصابعه وأما عيناه فقد انفجرتا متسمتين عن نظرة جانبية مدهوشة دهشة ممزوجة بفزع وكان الشاعر يقول : إن ما أراه إنما هي أشياء وظواهر يكاد يشب لهولها الأطفال .
 وإما الإهداء فالشاعر يقول فيه: - إني والذي ... لعلني أنجزت بعض الذي تمنيت -

والديوان توفيه تسع عشرة قصيدة تجسد في مجملها حالة • صدمة • ربما يتهيا لها القارئ ويستمد لاستقبالها مع عنوان الديوان وصورة غلافه وأيضاً ما يوحي به الإهداء من خلال ما يقدمه مما يعتبره الشاعر إنجازاً يحمل موروثاً من حكمة واتزان الأباء .

وإذا كان الديوان - فيما أزعج - مجسداً لحالة الصدمة ويحاول إدخال المتلقي فيها ، بالتالي فإن نبرته التي تتطوي عليها بنيت قصائده تتضمن

خطاباً احتجاجياً إزاء ظواهر أخلاقية وسلوكية رأها الشاعر - بمروث
العكسمة والعرف الديني والأخلاقي - ظواهر شديدة الاستهجان بالفتن
التنفيذ والفراشة صارت تتولد وتتوالى ظلمة الرأخ تكتشر وتسود خاصة
بين شرائح الشباب ويصفت أخص الشباب الجامعي ويبدو إن الشريحة
الأخيرة كانت محط اهتمام الشاعر ومصدراً رئيسياً لهما الثاني /
الجمعي ، بحكم احتكاكه وعمله الوظيفي في الجامعة ، لذلك رأيناه
يقدر هؤلاء مساحة تشغل نحو ثلثي الدويان تقريباً بمدد من القصائد
يبلغ اثني عشرة قصيدة .

ولقد توصل هذا الجزء من الدويان بكتابة مشهدية أقرب إلى الرصد
الخارجي لموضوع التجربة وتم بنزعة غنائية أسيانه ، وخطاب شعري مفعج
هكان صوت الشاعر فيه متضاماً مع صوت الجماعة الشعبية ومتيناً إياه
ومن الطبيعي أن ينتهي شاعر العامة صوت الجماعة ويميز عن وجدانها ،
خاصة إذا كان : امتداداً بشكل أو بآخر لفصيل من شعراء العامة من
جيل السبعينيات والثمانينيات ممن تعاملوا قصيدة التفعيلة ولكن
متبرجين على جيلها الأول الذي كان ينتج قصيدة مفتونة باللغة
مشفولة بالعربية والإيقاع وسناعة للفارقات والثانيات والأصوات
المصطنكة ، دونما نظر إلى من يعمل خلف القصيدة متناسية الإنسان ،
ومن هؤلاء مهدي الجابري ، شماعة العريان ، يسري حسان ، مدحت منير ،
أشرف عديس ، حاتم مصطفى وسعود شومان الذي يعتبره الأولوية عند
جيله هذا الإنسان / الشاعر قبل الشاعر / الإنسان .

إن شاعرنا مازال يربطه هؤلاء بقايا جيل سري من قوالب أو حكايات أو
إنشاد وإيقاع تفعيلي غرر صاخب ككل هذا مع النظر باعتبار إلى
خصوصية التجربة الوجودية والوعي الفني بموقع الذات الشاعرة في العالم .
إنها معطيات ككل عصر وإفرازات ككل جيل وسنن الفطرة في الحياة
وفي الفن .

معطيات وإفرازات ازدادت حداثتها وعمقت من تأثيراتها الاحتجاجية ، مع
عقود الألفية الثالثة ألفت عصر المعلومات والانفجار المعرفي عصر
للمستنسخات والتحكمون للتلاحق بزمنه سريع التقلب والتأثير والإيقاع
اللافت زمن العولمة والوسائط المتعددة والقرية الصغيرة والصورة
للقنعة

أما القسم الثاني من قصائد الديوان فتتكاد تكون فيه بإزاء تجارب أكثر خصوصية لكنها تضيف إلى حالة الصدمة حالات من الإحباط فكانت نتاجا لوجود هوة عميقة ومسافات واسعة من التناحر وعدم التكيف مع ذوات ونماذج من البشر صارت الحياة اليومية تبع بهم مما يفضي بحالة الصدمة / الإحباط إلى رد فعل تهكمي يواجه به الشاعر هذه الذوات وتلك النماذج التي يثر تعاملها في النفس الضيق والاستفزاز - مما يدفع الشاعر لأن يناونها بالسخرية والتي تتحول بدورها سخيرية من ككل شيء حتى من النفس ، فيبدو الأمر أشبه بجلد الذات ثم الانسحاب إلى الداخل لمكتفاء بهذه الحالة المرة من التهكم العنيف .

نحن إذن في الجزء الثاني من الديوان نتعامل مع حالات متعددة ونماذج مختلفة تقترب منها عدسة الشاعر التي انشغلت إلى حد ما في القسم الأول - بمشاهد أكثر عمومية في إطار للممارسة الميثاقية للذات الشاعرة وهنا نتعامل مع تجربة ربما تكون أكثر تصادمية وأعلى درامية واستظهارا للطاقة الفنية والعنصر الشعري إذ نغزو في جو من التفاعل أثناء صراع الذات الشاعرة مع نماذج مثيرة للإحباط والإعاقة للعنوية حيث نجابه بالتولج السلبية لمجتمعات الحسوية والفساد من مظهرية ككاذبة وتعال أجهول ، واستحقاق مزيف وتميز مزعوم وأناس مستودين نتيجة حركات معومية مسمورة لجماعات المصالح الضيقة وملقا للنافع للشاركة للتبدل وهي ظواهر تعني في تجلياتها الثقافية انقلابا عنها للمقيم وتبدل حدي للمفاهيم وقضاء مبرم على تكافؤ الفرص وشرعية التواجد للمجد والتحقق للموهوب وتعني نفس الملموحات الصغيرة وواد التطلعات المشروعة ، أي ككل ما يعمق الأزمة ويقرب الفرد عن الآخر بل عن نفسه .

إنها حكايات تغللي الواحد بموت م الفيلظ .

ونكتفي بهذه المقاربة من الاستقراء النظري فقد أن لنا أن ندلف إلى الديوان ومع أول قصائده بعنوان " حوايت عريانة " وفيها يضع الشاعر الملتقي معه في قلب لحظة الذروة حين وقف مشدوها متسمرا في مكانه عند رؤيته لـ (ولد وينت) جامعين " لزقن شفا يفهم في عز الظلم " ، (زى مشاهد السهنا تمام)

لا يحكاد الشاعر يصدق عينيه وأما قلبه فقد غاص في رحله حين رأي للشهد الرئيسي لهذه " الحدودة العريانة " داخل الحرم الجامعي والذي

تستكمل ملاحمة جزئيات أخرى من : مهرجانات / ومهرليات / والبرقان دي
 باريس / والروح / والينا طيل للش بنا طيل - ص ١٦
 ويعد أن يفيق الشاعر من لحظة الصدمة لا يملك إلا أن يعلن عن
 اشمئزاه واحتجاجة الشديد:
 بصيت.. تفيت / مش معقول ... مليون لينة / تكفتس ككل عيال
 الجامعة / الفاهرين لعب / في قلب عيون (إيليس) - ص ١٩
 ويتوقع الشاعر أن يعم الطاعون ككل العيال ويمتدح يكون الطوفان
 , وهو يتخذ هذا الموقف من منطلق شعور بالالتزام وخوف علي الأعراض
 وتماسك النسيج الاجتماعي والإشفاق علي خلق الحياة الذي كاد يولي
 فكان من واجبه إن ينه ويحذرو يدق نواقيس الخطر للناس :
 يمكن لما تسمع / ترجع ثاني / تأخذ بالها كويس قوي / وتشد حزام
 الطوف / ع البت الألف / قال بيقولوا عليها : شويش - ص ١٦
 إنه موقف ابن البلد الغيور علي أمله وناسه من أن تتخطف أولادهم
 لنهاب تيارات مادية قاسية , ويراثن موجات عارمة من ثقافات عمياء من
 التمليل والإباحية وإغواء الأجنة لأحسنه الشهوات الجامحة وهي ثقافات
 وتيارات تهوي علي رؤوسنا لهل نهار من سماوات مفتوحة تتنافس
 فضائياتها في ترويج هذه السلع المولية الرخيصة فضلا عن وسائل
 اتصال أخرى متعددة كمشاشات المحمول والسيتما والانترنت وأفلام
 الفيديو والأقراص للدمجة.
 وتعتمد الصور المرئية وتطارد عيون الشاعر ويتضايف خوفه
 وإشفاقه فأينما حل يجد الشباب - في قلب عيون الشهوة النار - وصار من
 المادي أن ترى:
 - ولد ولقف مش علي حيله / وبت قصاده / ككانت مش قاعدة كويس
 ... بتمد أيديها البت / وتمسك سدر الجامعة قوي / وتشد عليها الولد /
 يمد أيديه / وينمكش شعرها ثاني / وثاني تحكمل / باقي كلامها
 معاه ... قصيدة - هادي - ص ٢٧
 أو تشاهد مجموعة من الشباب والشابات التفتوا في شقاوة وجموح
 يلعبون - صلح وهم فرير قادرين علي إغواء أشواقهم الجنسية فإذا قادر
 الشباب حرم الجامعة تتوالي مع حركاتهم حركات أخرى عريانة من
 مثل:

واد وبت لتقابلوا في سلع البيت ألهو / وتعت في بير السلم جلسة تطول
 / وإزاي / انعشروا في حته ككرسي يادوب للواحد / في المربية أم قزاز اسود
 / بيمارسوا جواز العرق . ص ٢٠

وإذا استقل الشباب - الميكروياص - قشمة مهازل أغري تحدث ومساخر
 رخيصة تقع , ضف إلي ذلك إن الميكروياص نفسه صار أحد الأسباب
 الرئيسية لما يسمى فوضى الشارع وتزيف الإسفلت في قلب المدينة , وما
 يقع من حوادث مؤسفة تزعم فيها أرواح ضحايا أبرياء كثيرين :

محطة وقاضي / جامعة محملة / وقف شايخ يتفخ غيظي / في وثى
 العيب / ماشيه عقارب الساعة / تنهش لحم اليوم / حته بعته / يا الله / قلب
 ميدان (الصاغة) / مفهد خالص / لحم في زحمه / وعند الير التكني الريح
 لـ (قاروق) / ماكنتش مغطاة / لعجل الدنيا الماشية / تدوس ع البيتي آدميين
 ... تصرخ / فرجة مجنونة / تكسر عضم الروح / وتموت برخيص / تباع
 الدسة بني آدميين / بالربع جنيه / وتمش الخسة في الأبدان الضرمه / في
 غياب النجمات المغمورة / فوق الأكتاف النائمة / بعد الضورية / دفياته
 في سرير / الغفلة إشارات يتموت ... ص ٥٦ , ٦٠

نعم كل هذا يحدث في غفلة من الشرطة . وما يفترض فيهم أن
 يكونوا حراساً للأمن ذلك أن أحدا لم يمد يده إلي أحد ولم يمد هناك شيء
 يحمي به أحد حتى لو كان أمراً حيويًا يمس أمن المواطن ويهدد حياته .

الطاب - الطاب - الطاب

هكذا تكلف حوادث الشاعر للفضلة من حصيلته مشاهداته
 سلوكيات غريبة ينبو عنها الذوق تقع فتؤدي الممن وتخرج الشاعر تنهك
 الآداب والأعراف . وتقش العياء . سوء حدث في الجامعة لم خارجها .

وهكذا زكنت التجربة إلي اللغة الوصفية تناولته المشاهد بصيغ
 قريبة المأخذ , سهلة التوصيل . ربما خضوعاً لقتضيات الخطاب الشعبي
 الذي ينطلق منه الشاعر ويتوجه إليه . ويسوده انفعال مصدوم للوجدان
 الفردي والوجدان العام فبدأ الشاعر حامياً لقيم الجماعة الذي هو عضو فيها
 وواحد منها .

لما في القسم الثاني من قصائد الديوان . وفي قصيدة - لا يا عبيط -
 فالشاعر يتناص فيها مع زميله عزت إبراهيم - حيث كلاماً يتغنى بألم
 الذات وحيث الوعي الفني لدى الشاعرين . يتمرك في مساحات مشتركة
 وبالتالي تصبح القصيدة مجالاً لحوار بين الشاعرين يتبادلان فيها المقاطع

مجسدين لشعور عميق بالإحباط يصل إلى حالة غنائية شديدة الأسى
أشبه بجلد الذات وورثاتها في أن واحد .

وفي هذا الإطار تأتي أيضاً قصيدة - كورياجك ليه عاشق جسمي - مع
ملاحظة مدلول كلمة - كورياج - وتجربة القصيدة العاطفية للبطلة
والتي تأتي دالا بارزا على معاناة العجز عن التواصل مع الآخرين نتيجة
سيادة المفاهيم المقلوبة . والمظهرية الغادعة .

أما قصيدة - ليه أنا مغزوع قوي - فهي تعبر عن الإحساس الدفين بالخوف
وفقد الأمان في عالم صار فيه كل شيء غلط ولا يسود فيه إلا القلط !

وفي قصيدة - مشهد محزن جداً - يعرض لنا الشاعر مأساة إنسانية فاجعة
يعالجها بتقنية الحككي مكونا نسيج حكايته من تنامي جزئيات
تتكاد تكون نهايتها متوقعة من كثرة ما اعتدنا سماعه من حوادث
وحكايات في هذا الإطار فالمسافر أو المدرس المار يعود بعد سنوات العكد
و الغربة تسبقه أشواقه وأحلامه بالاستقرار وهذه الزوجة وإن يعود بفاجأ
بزوجته في حضن رجل آخر وتكون النتيجة ، أنه بعد أن - كان عاقل جداً -

بقي يقلع ... / يلجس في الشارع / وعيال الشارع تهري / وراء !! .. إنها
واحدة من عشرات الحكايات التي صارت طولمر متكررة تعمق عذاباتنا
وتزيد من بؤس حياتنا وخلاصة مفرلها ، أن على الإنسان أن يكون مهيبا
لتوقع أي شيء وفقد الثقة في أي شيء حتى لا يفقد عقله .

في قصيدة - مكابر - يواجه الشاعر فيها - بقسوة لاذعة - طبائع الأنانية
والتمالي والاستخفاف بالآخرين . يقول مفاطبا هذا النموذج :

مش بتقدر خطوة / غورك / أو حساباته / شايك ... / ككل الناس تنقب
عليك / وأنت بتضحك فاشخ بذك / إيه ... / لساك حاطط / ليه / في
جيبوك / إيدك ص ٩٨

وعلى الجانب المقابل فهو يتعاز للمهملين والمهمشين متوجهاً إلى نموذج -
الكمومبارس - بالعث والتشجيع مانحاً هذا الإنسان للنزوي في الظل ودفعات
من الثقة والأمل:

أكيد الدور ميصيبك / يحكبر بيك / تكبر فيه / تكبروا في عيون
الناس / إللي معوصاك ... ص ١٠٢

وتأتي قصيدة الديوان الأخيرة - يحصل ويحصل ...!! - يمارس فيها الشاعر
مرة أخرى تقنية التناسي ولكن هذه المرة مع الكمبيوتر يسري المزب في

قصيدة له بنفس العنوان والقصيدة تبدو وكأنها تفسير لكل ما سبق من حكايات أو وقفات تصادمية مع نماذج سلبية من البشر وتمثل عن دواعي الانهيار وأسباب الدلائل بالجمود واللوات والوصول إلى حالة من البلادة وقد النفوة حتى غدا الناس أجسادا بلا حس يتحرك بل ساكنة أمام سيول الانهيارات والقردي للتدفئة من حولهم للتفجرة من تحت أقدامهم .

لقد غدت أغنية الشاعر . ووعزه الضمير وكلمة الحق غريبة مستهجنة حين يرفع الفنان بها عقيرته فيبدو كمنجنون يستقيث فقط بأصداه صراخه وسط برية مقفرة وفيالي موحشة :

والناس عيونها مدغمسة / عقولها بيضة ممشحة / وأيديها ذائمة مجبسة

/ والفكرة خرقه مكروشة / والأفطورة عارجه مكسكة / وعشان

كده /- يحصل في كل الدنيا تغيير كل حاجة - / إلا هنا .

طوامر أسلوبية وفنية :

اللفظة ذات المفردة العامة للخصبة لعميتها غير عابئة بالبعث عن

التفاسيح أو حتى للزج بشئ من الفصيح . رأي إن للعامة جمالياتها الخاصة

بها جماليات تنضج في أتون معاناة في الحياة اليومية للبسطاء .

اللفظة للشركة المستأنفة الرابطة بين سطرين شعريين .

المعجم اللفظي للوحى بشاعر الفهظ والكبد والأسف ,.....

وكذلك الصورة للجسدة لهذه الشاعر ومنها صور فيها طرافة وحدة ,.....

..... ,.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

المحور الخامس.. شهادات

ترتيب الأبحاث في كل صور توضع للترتيب الآتي وفقاً لاسماء الباحثين

إضاءة المشهد الثقافي في ليبيا

رؤى ناعليقة

حاتم عبد الحامدي

هل يمكن أن نختزل العالم في كلمات أو جمل؟ وهل يمكن أن نوظف لمسيرة مكان ما، فتعرض لسكانه: عاداتهم وتقاليدهم وطرأئق تفكيرهم ومعتقداتهم وحروهم وثقافتهم وموروثهم الأدبي والفني، في ورقات عديدة؟!

إن الحديث عن الشعوب والحضارات والذاكرة الثقافية والقيم الحضارية وغير ذلك يحتاج منا إلى كثير من التفاصيل، إذ لا يمكن الحديث عن الثقافي بمعزل عن التاريخي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي أيضا، فثمة علاقة توشع بينهم - فيما أحسب - لذا كان الحديث عن الزوايا التاريخية والأنثروبولوجية والجغرافيا الثقافية للمكان وغير ذلك هو أشبه بالقيثارة للتناغم لوصف المشهد الثقافي بغية الوقوف إلى جماليات الثقافة والحضارة وأثرهما في التكوين العام للتأثير للمنتج الإبداعي الأنبي.

ولا غرو أن الحديث عن اللحظة الراهنة يستدعي منا حتمية تاريخية وجغرافية عامة - فيما أحسب - وذلك لنميز من هذه العتمية إلى عدة مفاهيم مثل: الهوية، الإلتواء، الأمالة، الماصرة، الكونية، العداثة ما بعد العداثة وغير ذلك، كذلك نستخلص العديد من المفاهيم والقيم التربوية والحضارية وريما الفلسفية أيضا، والأخلاقيات كذلك، لذا فإن الحديث لايد وأن يخرج على المكان والزمان وعلاقتهما بالإنسان الفرد وبالمالم: إذ أن الحدث أو الأحداث الناتجة عن مثل هذه الملاقات تشكل ما يعرف بالمجتمعات والحضارات والثقافات، وهي - فيما أرى - تمثل المرتكزات الأولى للمنهج الإنساني الذي يسعى لتشكيل الحياة، وديناسيتها للتناغم.

إن الحديث عن سيناء وثقافة أبنائها وإبداعاتهم لا يمكن أن يكتمل دون الإتحاء إلى مرجعيات ثقافية ، ومرتكزات حضارية ضاربة في الأصالة والتاريخ ، وهذه لعمري ليست نظرة رديكالية ، أو ردة حضارية- كما يذهب العدائيون - ولكنها علامات فارقة ، لا يمكن اغفالها ، ويستدعي الأمر أن نمر عليها قديما ؛ من باب التاريخية وليس التاريخية ، وذلك لتوطد للمشهد الثقافي ذاتيته ، ثم نستشرف له بالتأصيل أفاقه العدائية ، فنصف الآنى موضوعا مع القديم ، لتتشرف للمستقبل أفاقه الكونية الممتدة ، وأحسب أنني بذلك أعيذ " الأنا التاريخية " لأفسح للمشهد الثقافي الآنى ليفصح عن "سير ذاتيته" متناغما مع عبق القديم ، وسحر الحديث ، والتطلعات المستقبلية.

لذا سأترك القلم " للراوى القديم " ليعيدنا عن الزواليا التناغمة لمبق المكان المقدس في شبه جزيرة سيناء حيث المكان يشكّل الوعي والأجدية ، وهذه الإضاءات فيما أحسب تمثل الجوهر للمشهد الثقافي السيناوى.

١- الأجدية السينائية

يقول الراوى : أبها السيناوى القديم ، أبها البدوى للترجع على عرش الكون : على حافة عينيك يسكن العالم وقلبي الصغير ، وكيف لا وأنت الذى سطرت للبشرية أول أجدية في تاريخ الكون ، إنها الأجدية السينائية ، أصل الأجديات القديمة ، والأساس لأجديات العالم ، وهذه حتمية ثقافية ومرتكز حضارى عالمي لوجودك البدوى ، فكنت أول من وضع للغة منهاجا وأطرا لتصاغ بها حضارة العالم ، وكيف لا يكون ذلك ، وسيناء الأرض المقدسة التى اختصها المولى عز وجل لتشيع ديانات العالم من أرضها : اليهودية ، المسيحية ، الإسلامية ، وبذلك كانت الأجدية السيناوية أقدم أجديات العالم التى أنارت للمشهد الثقافي اللغوى ، وفتحت أفاقا مغلقة في سفر الحضارة لدى أبناء سيناء منذ بداية الحياة .

٢- أنشودة إله سين إله القمر

إذا مكان مبرودت قد شكر بأن مصر هبة النيل - فإني أقول : إن
سيناء هبة الديانات ، وبيت القمر الرصع بالفيروز - لذا اتخذ قدماء
المصريين من " سين " إلهًا وعبدوه ، وسميت سيناء قديماً أرض القمر ،
فكانت مكاناً للعبادة ، ومعبداً للإبداع والإلهام والشعر والخيال ، ولقد
عثر في البرديات القديمة على " أنشودة الإله سين - إله القمر - لتقول
للعالم أجمع إن سيناء بعراقتها ! وما لميته في التاريخ القديم لها خليفة -
اليوم - بأن تعطي بشكل التقدير والتنمية نظراً لأهميتها الاستراتيجية
وعظم قدرها ، وقد استلها على مر العصور والأزمان ، ولعلنا نستقي من
كلام هذه البردية القديمة ملامح للشهد الثقافي - الديني والروحي - في
سيناء القديمة ، تقول البردية :

أيها الأب الرحيم الشفيق
الذي في قبضته حياة الأرض قاطبة
أيها الرب ، إن أوهيتك كالسما المأهولة ،
نهر عريض مفعم بالآثمار ؛
هو الذي يخلق الأرض ويؤسس المعابد
ويسمى أسمائها ..
والوالد الذي يلد الآلهة والناس
ويجعل المساكن تقام وينشئ القرى ..
وهو الذي يدعو للملكية ويعطي الصولجان
ويحدد ما هو مقدر للإنسان في الأيام البعيدة ..
وهو الأمر ذو البطش لا يرى ما في قلبه الفسيح أي إله ..
والرب الذي يقرر حكم السماء والأرض
والذي لا يبدل أمره ..
والقابض على النار والماء ، والمرشد للمخلوقات
الأحياء ، فمن ذلك الإله الذي يعادل ؟
من العظيم في السماء ؟
إنك أنت وحدك للمعظم
وحينما يتردد صدى كلمتك في السماء
فإن آلهة العالم يسجدون لك

وحينما يتردد صدى كلمتك فوق الأرض فإن آلهة العالم
الديويي يقبلون الأرض لك ،
وحينما تنزل كلمتك إلى عليين كالهواء فإنها تجعل للراعي ؛
تنمو ؛ وعيون الماء تنزّر
وحينما تنزل كلمتك إلى الأرض فإن الكسلا يخرج
وكلمتك تصير العظائر بما فيها من قطمان سمينة
وتنثر المخلوقات الميتة
وكلمتك يتولد منها الصدق والعدالة ،
وعلى ذلك يتكلم الناس الصدق ،
وكلمتك السماء العلاء ، والأرض المستورة
التي لا يفارق حجبها نظرك ؛ ومن يفهم كلمتك ؟
ومن يضارعا ؟
اشمل بتظرك بهتك ا انظر الي مدينتك ا
انظر الي -أور- (أ)

وهذه الأنشودة لا تحتاج منا إلى تعليق فهي تعبر عن المعبود الروحي
لسكان سيناء كما أنها كما يقول المستشرق " جيمس هنري بريسنت -
: - إنها أنشودة جميلة كانت تقنى لإله القمر - سين - في مدينة -أور-
حيث كانت تنشدها القبائل التي تعبد الإله القمر في سيناء المصرية .
هذا ولا يمكن أن نؤطر للمشهد الثقافي دون الرجوع لهذه البردية
التي تظهر الثقافة الدينية في مصر القديمة ، وفي سيناء ولعل أقدم ذكر
لسيناء في الآثار المكتوبة يرجع إلى الألف السادسة قبل الميلاد حيث
سجل فراعنة الأسرات الأولى رحلاتهم إليها بحثا عن معدن النحاس وحجر
الفيروز ، ولقد وجد في آثار منطقة سراجيت الخادم المعبد الخاص بقدماء
المصريين وسكان سيناء المحليين ، كما عثر على هيكل المعبد
ويداخله كهف - الإلهة هاتور - إلهة النور والملقب بـ سيدة الفيروز أو القمر
معبود سكان البلاد الأصليين ، كما وجد بالهيكل كهف الإله -
سويدو - إله الشرق ، وإلى الشمال وجد معبد الملوك من آثار الملكة -
حتشبسوت - وكان المصريون كما يقول المؤرخون ينمون في غرف
الهيكل ويطلبون ما يريدون من الفيروز من ربة الهيكل وسيدة أحبار
الفيروز ، ومن الإله القمر الإله - سين - ، وهذا يدلنا إلى الثقافة الدينية
والمذهبية والمعتقدية لسكان سيناء في العصر الفرعوني ، كما أن

مشهد القمر في قلب الصحراء بالليل يوحى بالقداسة والإجلال ، ويلهم
البدويين والشعراء ، فكان القاء والسمر ، وظهرت أمسيات الشعر البدوي
هناك لتوطأ أساساً أوليا للمشهد الثقافي السيناوي القديم حيث كان
المكان يشكّل بذور الثقافة البدوية السيناوية الأولى ، حيث الروحانيات
والجمال يشكّلان تصوفاً خاصاً ، وثقافة مغامرة أيضاً .

٣- عالمية الثقافة البدوية المحلية

حين نتحدث عن الوعي الحضاري الديني للثقافة المحلية لسكان
سيناء ، فإننا لابد وأن نقرب من ماهية هؤلاء السكان : من أين نزحوا
وتوافدوا ، وهل هم أصليون في المكان بمعنى هل تجمعهم صلات قرى
عشائرية أو قبلية ، أم هم خليط من أنماط وسلالات شتى عاشوا على هذه
الأرض وغير ذلك ؟!

والحقيقة كما يذكر المؤرخون إن أبناء سيناء خليط من القبائل
التي نزحت من شبه الجزيرة العربية والحجاز وبلاد الشام بحثاً عن الكلأ
والرعى ونتيجة للتحطم هناك ، فاضطرت القبائل للهجرة إلى البلاد
المجاورة منها ، فهاجروا إلى فلسطين وسوريا والأردن ومصر ، ولقد حظيت
سيناء بالعديد من هذه الهجرات ، كما أن شبه جزيرة سيناء قد كانت
مناخية لملحمة النبط وعاصمتها البتراء ، فسكن بعض هؤلاء أرض
سيناء علاوة على المصريين الفراعنة الذين عملوا في مناجم الذهب
وتمدين النحاس والفضة ، كما جلب محمد علي باشا إليها للمالك
وأسكنهم قلاع سيناء : قلعة المريش ، قلعة نخل ، وقلعة للعمديات ،
وقلعة العلو ، وقلعة قاطية وغيرها ، كما جلب الأتراك بعد محمد علي
العديد من السكان من جزر البلقان ومن البوسنة والهرسك ، فكان البدوي
والعرايشية ، والوافدين من الدلتا ، وبعض الفلسطينيين يمثلون الشرائع
المتعددة للأكركية السكانية هناك ، وقد اختلعت هذه السلالات فيما
بعد واندمجت فيما بينها بالمصاهرة والنسب وغير ذلك ، وقد أثر ذلك على
الثقافة واللغة ونمط الحياة الاجتماعية والاقتصادية ومن ثم فقد تداخلت
قيم الوافدين وثقافته بقيم وعادات وثقافة القيم فهدت الثقافة السيناوية
المحلية أشبه بمنظومة تحمل في داخلها أنماطاً وموروثات وقيماً مختلفة ،
ولقد ظهر ذلك جلياً في السلوك العام وفي طرائق التفكير والمعاملات

وحتى في الملبس والمأكل ، وقد أوجدت هذه الجغرافيا السكانية ثقافة خاصة تشكّلت وانصهرت لتجمع بين مجموعات شتى من النظم والقيم الثقافية والعضائية أيضا ، ولعل تميز سيناء جغرافيا قد أكسبها أهمية استراتيجية في العالم القديم وذلك لأن جزءا منها يقع في آسيا ، والجزء الآخر يقع في قارة أفريقيا ، علاوة على تمتعها بمناخ قارى كذلك ، ووجود البحر الأبيض المتوسط بها من ناحية ، وفرع النيل النيلوزى (بلوسيوم) - قديما - وكنل ذلك - في رلى - قد شكل ثقافة خاصة لسكان سيناء لإفادتهم من كل هذه المكتسيات البيئية والجغرافية والمناخية.

كما أن هناك رافدا حضاريا وثقافيا لا يقل أهمية عما أسلفنا ، وذلك إذا علمنا أن سيناء كانت مسارا للأدبياء والمرسلين ، كما كانت طريقا لمسير العائلة المقدسة ، علاوة على أنها الطريق الوحيد للحج القديم فعلى أرضها يتوافد الحجاج من كل بقاع الأرض قاصدين زيارة بيت الله الحرام ، كما يقصدها المسيحيون لزيارة بيت المقدس ويقصدها أيضا اليهود ليشاهدوا أرض التيه ، إذ تاه العبرانيون لريحين عاما هناك ، كما شهدت سيناء مسيرة فرسان الفتح الإسلامي لمصر بقيادة عمرو بن العاص في عهد أمير المؤمنين عمرو بن الخطاب ، ولعل هذه القداسة الدينية قد أكسبت سيناء خصوصية ثقافية روحية ودينية غاية في الثراء ، فدخل في ثقافة سكانها مكتسبات الديانات الثلاث ، ونتيجة لهذا التنوع الثقافي الدينى ووجود الأديرة والكنائس والجمام والمساجد تشكّلت الثقافة المحلية.

كما أن هناك رافدا ثقافيا مهما قد ساهم في تشكيل الهوية الثقافية السيناوية المحلية ألا وهو اعتبار سيناء طريقا حروبيا لكونها بوابة مصر الشرقية على الحدود مع فلسطين ، وبهذا تمثل الممق الاستراتيجية لمصر ، ولقد وجدت بها الطرق العربية التاريخية كطريق حوريس العربى على ساحل البحر، ومن أرضها جاء الغزاة إلى مصر على مر العصور ، ومن أرضها أيضا خرجوا ، كما شهدت العديد من المعارك في عصور الأسرات الفرعونية وكانت قوات الفرعون تنف عند حدود غزة ، كما كانت شبه جزيرة سيناء كلها حتى وادى غزة جزءا لا يتجزأ من أرض مصر ، أما حدودها الحقيقية فكانت لانتته عند رفح أو غزة بل أنها تنتهى عند جبال ملوزوس أو عند جبل الكومل ، إذ أن سلامة الإقليم

المصري لا تتم دون سلامة الجانب السوري بأكمله ، لذا ليس من قبيل المصادفة أن تعارب مصر أهم معارك التاريخ في الشرق الأدنى على أرض فلسطين بدءاً من معركة مجدو ، إلى معركة قادش ، إلى معركة حطين ومرج دابق.

وفي أرض فلسطين ، قابل فرعون مصر بجهوشه العيثيين وردّها مدحورة ، وفي أرض فلسطين هزم صلاح الدين الأيوبي جيوش الصليبيين، وفي أرض فلسطين ردت مصر عن المآلم الاسلامي ككازنة المقول في معركة عين جالوت ؛ وكل هذه المعارك والغزوات كانت تسير من قاعدة واحدة ، هي قاعدة سيناء.

ولا شك أن سكان سيناء قد شاركوا في مثل هذه المعارك والغزوات إذ البدوا أدى بمسالك ودروب الصحراء ولقد ساعدوا الجيوش المصرية على مر العصور ، ونظرا لكل ذلك تشكلت ثقافة أبناء سيناء الوطنية فكانوا جنودا وقرسانا مخلصين للوطن ، تدل عليهم عروبتهم وثقافتهم ، ويشهد لهم التاريخ أيضا .

٤ - عزلة سيناء

لقد عاشت سيناء - رغم أهميتها - عزلة ثقافية وحضارية على مر العصور ، ولم يهتم أحد بتنميتها ، أو النظر إلى مطالب سكانها ، وعانى أهلها شظف الميش ، ومرارة الأيام ، فلم يحكن بهم قراعنة مصر سوى الاستفادة من ثرواتها وخيراتها ، بل أنهم أطلقوا عليهم اسم "رينو كلورا" وتمنى مجدوعي الأنوف " فكانت منفى للمجرمين وملجأ للفارين من العدالة والأحكام ، كما أن القراعنة كانوا يحكمون على المجرمين بجذع أنوفهم ونفيهم إلى سيناء ، فتوافد على سيناء المجرمون وقطاع الطرق واللصوص للمجدوعي الأنف ، كما ابتلأت سجون القلاع في سيناء بهؤلاء ، ففدت سيناء ثكنة عسكرية لذا لم يهتم أحد بفتح مدرسة أو معهد لتعليم القراءة والكتابة ، وأصبح ينظر لأبناء سيناء على أنهم بدو خارجين عن القانون ، وحكم عليهم بالظلم والتشريد وعدم لبداء الرأي في أي قرار ، ونظرا لطبيعتهم بدو سيناء وحبيهم للمعدل والعريّة فقد ثاروا على الظلم مرارا ،:وكم من حملة حربية أرسلها فراعين مصر لتأديب هؤلاء بحجة خروجهم عن القوانين ، ولقد وجد في النقوش الفرعونية سورا

للفرعون وهو يؤدب اليدو للارقين - على حد تعبيرهم - ولكن مع كل هذا الظلم فر اليدو إلى الكهوف والجبال وتحصنوا بقرائنهم وعاداتهم وتقاليدهم بعيدا عن ظلم الفرعون ، ولما اكتفوا بمجاهدة ذلك في أشعارهم اليدوية وأمثالهم ، إلا أن الفراعنة عرفوا قيمة هؤلاء بعد أن شاركوا في الحروب ، فدلو الجيوش على السالك والطرق ، وساعدوهم في الوصول إلى أبار المياه ، فتغيرت النظرة إليهم قليلا ؛ إلا أنهم كانوا يخشونهم دونما سبب يذكر ، ولكنهم مع ذلك عرفوا قيمتهم ولكن بعد أن طالت أياديهم الكثيرين، ومع هذا فلقد شارك الكثير منهم في فتح مصر وانضموا إلى جيوش عمرو بن العاص ، كما شاركوا الجيوش المصرية في مناهضة المحتل الفرنسي والانجليزى فعادوا جيوش نابليون في سيناء ، وناهضوا المحتل البريطانى ، كما شاركوا في الثورة المصرية مع أحمد عرابى ، وقدموا صكوك الوطنية في كل مجال شاركوا فيه ، وتشهد بذلك كتب التاريخ ، ومع كل ذلك فقد عاشت سيناء مرارة العزلة خاصة في ظل الاستعمار البريطانى لمصر والذي حرم دخول سيناء أو الخروج منها إلا بتصريح من المخابرات البريطانية . ولقد كان مخطط عزلت سيناء مقصودا فقد التفت فيه الازدة الاستعمارية مع الأحلام الصهيونية التوسعية في أرض المرب ، وفي عام ١٩٠٢ م أصبحت سيناء تابعة لإدارة الاستخبارات البريطانية ، وجاءت لجنة مرتزل الصهيونية إلى ساحل سيناء الشمالى وحاولت تأجيره لإنشاء المستعمرات الصهيونية الاستيطانية لجميع شتات اليهود ، ولكن رفض الإدارة آنذاك قد قضى على هذا المخطط ، وقد جاء في مذكرات تيودور مرتزل : " في المرب وسيناء أرض خالية من السكان وتستطيع بريطانيا إعطائنا إياها ، ومقابل ذلك تمكسب زيادة في قوتها وتمسك على شحكة عشرة ملايين يهودى في العالم - ومع فشل هذا المخطط إلا أن إسرائيل نجحت في استرضاء بريطانيا حضور وعد بلفور وزير خارجية بريطانيا فصدر وعد بلفور - وزير خارجية بريطانيا - في ٢ نوفمبر ١٩١٧ م بإعطاء اليهود ولنا قوما في فلسطين ، وبالتالي احتلال سيناء فيما بعد ، ولقد كان لتقرير المخابرات البريطانية عن مستقبل سيناء عام ١٩١٩ م أكبر الأثر في عزلت سيناء حيث أعدت ضابط المخابرات البريطانية مستر " تساهين " وللوجه للمستر " لويد جورج " رئيس وزراء بريطانيا آنذاك والذي جاء فيه :

عزيزي رئيس الوزراء : لقد طلبت مني أن أرسل إليك تقريراً من مستقبل سيناء وهي مسألة سوف تكون لها أهمية كبرى في السنوات القادمة ، إننا لن نستطيع البقاء في مصر للأبد إذا نجح اليهود في مشروع هجرتهم فيمكنهم أن يعملوا على توسيع رقعتهم ولن يكون ذلك إلا على حساب العرب ومعنى ذلك سفك الدماء .. إننا لن نستطيع أن نكون أصدقاء لليهود والعرب في الوقت نفسه ، ولذلك يجب ألا نتردد في مصادقة الذين يدينون لنا بالكثير ويمكن أن يكون مخلصاً لنا وهو الشعب اليهودي ، ولكن مصر بحكم وضعها ستكون العدو للدولة اليهودية ، ويستلزم ضابط للخبرات البريطانية رسالة قانلاً: وأصل الآن إلى مركز فلسطين بالنسبة لمصر فقول : إن امتياز قناة السويس سينتهي بعد ٤٧ عاماً أي عام ١٩٦٧ م ، وهناك احتمالات كثيرة بأن تفقد مركزنا أيضاً في الشرق الأوسط فلو استطاعت إنجلترا من الآن أن تضم إليها سيناء فسوف تجني مزايا عديدة منها : إقامة منطقة فاصلة بين مصر وفلسطين اليهودية وهذا يعني إعطاء إنجلترا مركزاً قوياً في شرق البحر المتوسط والبحر الأحمر مما ، كما يمنحنا ذلك قاعدة استراتيجية يمكن بموافقة اليهود أن نقيم فيها أفضل ميناء في المنطقة الأمر الذي يتمكن من إحباط أي خطة مصرية ضدنا في القناة ، كما يتيح لنا عند اللزوم حفر قناة موازية تصل البحر الأحمر بالأبيض كما أنه لا يمكن أن تقوم أي مشكلة قومية في سيناء لأن أهلها بدو رحل ولا يتجاوز عددهم بضعة آلاف

هذا وقد تأكد ذلك بما رددته لجامعة بريطانيا في أعقاب عدوان ٥ يونيو ١٩٦٧ م حينما اقترح عدد من أعضاء مجلس المصوم البريطاني بتوطين الفلسطينيين في سيناء بمعونته دولية كحل لمشكلة اللاجئين ، وقد جاء على لسان مسأّر " جارفس " محافظ سيناء الانجليزي آنذاك بمؤتمر لندن سنة ١٩٦٩ م : " من أن سيناء أسبوية ولا بأس من أن يستضيفوا لديهم اليهود ليعيشوا معاً على أرض واحدة ، وهكذا اتضحت الرؤى الاستعمارية لمزلة سيناء ، ولقد أثرت هذه المزلة بالطبع على ثقافة أبناء سيناء وانقطعت صلتهم بالعالم وفنونه وأدابه وأغباره ، فمات السكان حياة قبلية ضاربة في الظلام والجهل حتى رحيل الاستعمار الانجليزي عن سيناء عام ١٩٤٦ م برحيل " همبرلي باشا " آخر محافظها الانجليز وعادت سيناء إلى الادارة المصرية ولكن ظل المحافظ المصري يدير

المحكان بقوانين استثنائية (قانون سلاح العدود) وظلت سيناء معزولة حتى مجئ ثورة ٢٢ يوليو ١٩٥٢ م وفى عام ١٩٥٦. بمجئ العدوان الثلاثى. طالب أبناء سيناء ونوابها بانتهاء عزلة سيناء وتطبيق نظام الادارة للحلية عليها أسوة بمحافظات الجمهورية طبقا للقانون ١٢٤ لعام ١٩٦٠م إلا أن الادارة المصرية استتت سيناء وظلت على عزلتها حتى جاء عدوان ٥ يونيو ١٩٦٧ م والتي كشفت عن خطأ سياسى لمزلة سيناء ، فكان احتلالها . ثم جاءت انتصارات السادس من اكتوبر ١٩٧٢م ولكن لم يفكر أحد فى سيناء لرفع عنها المزلة ، وهذه المزلة حكما قال عنها - سالم اليماني - نائب سيناء - آنذاك - فى البرلمان المصرى : لقد خدمنا بمزلة سيناء عدوانا ، وأسهمنا معه فى نصر لم يمكن يستحقه ، ثم يستلزم ويقول : هنا لأول مرة تضامن مع أمل سيناء فى مطلبهم لانتهاء المزلة ككتابنا ومفكرونا، وعسكريونا ومدنيونا إلى أن جاءت حرب التحرير الخالدة وعبرنا إلى سيناء ، وعندها أصدر الرئيس الراحل محمد أنور السادات القرار رقم ٨١١ فى ٢٩ من مايو عام ١٩٧٤ بضم سيناء إلى وحدات المحكم للحلى وبذلك انتهت عزلة سيناء وبدأت مرحلة جديدة ، مرحلة للتنمية الشاملة ، ولقد قبلت الدولة شوطا فى ذلك إلا أن تدمير سيناء - لم يكتمل وظل الأمل فى معانة النهاب من ولى مصر إلى ان جاء الرئيس محمد حسنى مبارك فكانت المشروعات الكبرى مثل : " كوبرى مبارك " وقطار الشرق " وترعة السلام " ولكن للمشروعين الآخرين لم يكتملا بعد ، وظل الأمل - إلى الآن - يمانون من عدم وجود حبوب ماء نظيف ، أو وعيف خبز ، وظلت سيناء مهملة لأسباب غير معلومة - هذا بعض مشروعات التنمية القليلة - وظلت النظرة لدى ابن سيناء بأن الدولة تعامله كمواطن من الدرجة الثانية ، خاصة بعد أحداث سيناء الأخيرة (الارهابية كما وصفت) ولم يكلف أحد نفسه البحث فى أسباب ظهور مثل هذه الظاهرة ، وللعققة فقد بدأت الدولة فى الخمس سنوات المنصرمة منذ عام (٢٠٠١ - ٢٠٠٦ م) سياسة جديدة لتنمية سيناء تمثلت فى مد خطوط المياه للحالة إليها ، والاهتمام بالمطرق ، والتفكير فى اعادة تدمير سيناء ، وملء الفراغ الاستراتيجى بالبشر والسكان ، وتوطين ثلاثة ملايين مواطن ، والاهتمام بالزراعة ، إلا أن هذه المشروعات إلى الآن لم تكتمل وربما تكتمل فيما بعد !!.

هذا ولقد ظهر اهتمام الدولة بجذب سياحة سيناء بعد عودة طلبا إلى السيادة المصرية ، فتم إنشاء القرى السياحية الكبرى وبدأت ثورة التنمية السياحية توثى ثمارها في الجنوب ، إلا أن الشمال لا يزال فقيرا حتى مع الاهتمام العالي بإنشاء كورنيش العريش على ساحل البحر ، والبدء في افتتاح متحف العريش القومي إلا أن الشمال - فيما أحسب - يحتاج منا إلى الكثير بالإضافة إلى ضرورة التعامل مع بدو سيناء بأسلوب يتوافق مع عاداتهم وتقاليدهم ، وإعادة تسكين وتوطين البدو ، والقضاء على التصحر وتمليكهم أراضيهم، وحل مشكلتهم الاجتماعية والاقتصادية، وتلك لعمري متطلبات يتنادى بها المواطنون والحزب الحاكم وأحزاب المعارضة معا ، ومع نشوء الأحزاب السياسية في سيناء ومشاركتها في التنمية بدأت مرحلة جديدة لإعادة الوعي للشارع السيناوي فكانت لحزب التجمع الأيادي الطويلة في التناداة بتقليص القبليّة والناداة بالتوطين ويحل مشاكل أبناء سيناء الاقتصادية والاجتماعية ، ونظمت لذلك المظاهرات السلمية للمناداة بحقوق الملكية ويدخول أبناء سيناء كليات القمة وغير ذلك ، كما نادى بعض أحزاب المعارضة بذلك مثل حزب الوفد ، والحزب الناصري ، كما نادى نواب الحزب الوطني تحت قبة البرلمان لإعادة الاهتمام بسيناء ، ولعل الأهم القادمة تأتي بالثمار المرجوة من التنمية الشاملة في شبه جزيرة سيناء.

٥- الثقافة الوطنية

ضرب سكان سيناء - كما أسلفنا - أروع الأمثلة في دروس الوطنية ، فكانوا على مر العصور يساعدون الجيوش المصرية في حروبها ضد المستعمرين ، كما شارك أبناء سيناء في العمليات الفدائية لمقاومة المحتل الصهيوني ، تشهد بذلك سجلات المغامرات العربية العسكرية ، كما تشهد ملفات منظمة سيناء العربية للوجود الآن بالمغامرات المصرية على وطنية هؤلاء وساعدتهم للجيش المصري وصمودهم ضد المحتل ، ولقد قدم الآلاف أرواحهم فداء للوطن أيضا ، فعارب الطفل وحاربت المرأة ، والرجل ، والشيخ ، وحارب الجمل ، وحاربت الناقة إذ كان الجنود يجمعون فوقهما الأسلحة المضادة للطائرات وغير ذلك ، ولعل إضراب العريش الذي سجلته وكالات الأنباء العالمية لهو لكبر دليل على وطنية أبناء سيناء ،

ككما أنه مؤتمر الحسنة - من الأدلة الدامغة على عمق وطنية البدو والحضر على السواء ، فقد حاول المستعمر الصهيوني تدويل سيناء وجمعوا الصحف ومكالات الأنباء ،ككما جمعوا للشايخ والمقلاد ليعلنوا أمام العالم انفصالهم عن مصر ، ولمكن أبناء سيناء الشرفاء أعلنوها مدوية على لسان الشيخ "سالم الهرش" بأنهم يحتزون بمصريتهم وأن رئيسهم هو الرئيس البعل - جمال عبد الناصر - ، ولقد جن جنون الصهاينة ، ولمكن هيهات أن يفرض أبناء سيناء في وطنهم وأرضهم ، ككما تشهد ملفات المخابرات المصرية بأنها لم تسجل وجود أى جاسوس من أبناء سيناء ، بل تضم السجلات قصص آلاف المجاهدين الذين سجلوا بريشة النور أسطورة النصر الكبير على الصهاينة عام ١٩٧٢ م ، ككما أن سيناء تفخر بوجود الجمعية الوحيدة على أرضها دون سائر المحافظات الأخرى إلا وهي جمعية " مجاهدي سيناء " والتي تضم حوالي ٧٥٠ بطلا من أبطال المقاومة الشعبية في شمال سيناء علاوة ٥٠٠ آخرين من منطقة جنوب سيناء ، ككما أن أبناء سيناء يفخرون بأنهم قد تقلدوا أرفع الأوسمة المصرية - وسام نجمة سيناء - و قلادة النيل - ، إلى جانب الأنواط العسكرية والتي تشهد بمظمة ووطنية وثقافة هؤلاء نعم إنها ثقافة المقاومة ضد ثقافة الاحتلال ، وكم ككتب أدباء سيناء من البدو والحضر مسجلين التضال الوطني ضد أعداء الدين وأعداء الحرية من اليهود ، وتلك لمصرى ثقافة وطنية خالصة تتم عن الولاء والانتماء والتمسك بالقراب الوطني ، وسوف يأتي اليوم الذي تنشر فيه ملفات منظمة سيناء المريية ، ليعرف الأبناء وكل العرب ، مدى وطنية وولاء وانتماء وشجاعة أبناء سيناء ومساعدتهم للحكومة المصرية وجهيشها في وقت الشدائد والأزمات ، إنها ثقافة الانتماء والحب للوطن ، فما أعظمها من ثقافة خالدة .

٦ - في لغتهم وأمثالهم

يتكلم أهل سيناء اللهجة السيناوية - ككما يقول " نعوم شقير" في كتابه تاريخ سيناء - وهي لهجة حسنة تقارب من لهجة بادية الشام فهم ينطقون شاء ثاء ، ولذا ذالا ، والجيم جيما ، والضاد ضادا ككلمة قريش ، لكنهم يلفظون القاف معطشة كالجيم للمصرية ، إلا أن بدو سيناء أصبح لسانا ، وأعرق في البداوة من بدو الطوير ومن أهل الحضر من

العرايشية (سكان مدينة المريش) وهم يعبون التصغير للتدليل والتعليق ، ويكثرون من جمع المؤنث السالم ونون النسوة ، ونون التوكيد الخفيفة والثقيلة ، إلا أن مدلول الكلمات له معان يعرفونها فقط ، ولا يستطيع أن يفهم أغلبها إلا من عايشهم لذا خرج شعرهم البدوي ، وخرجت أمثالهم صعبة في النطق قليلا ، ومستخلقة على الألفاظ ، لأن لها معجمها الخاص اللهجي ، ولعل وقوع سيناء بجوار مملكة أدوم (الأنباط) وقريهم من عاصمتهم البترا قد أثر قليلا في لغتهم ورققها أيضا ، إذن للمعلوم أن الأنباط كانوا يتكلمون الآرامية وتتميز لغتهم بالسلاسة ، وسهولة النحو : والآرامية كانت لغة بعض سكان سيناء أيضا ، لذا لقبوا شعر البادية بالشعر النبطي ، وهي تسمية خاطئة ولكنها انطبعت في أذهان الكثيرين نتيجة مجاورة سيناء للآراميين ولما تكون التسمية الصحيحة له : شعر البادية ، أو الشعر البدوي السيناوي ، أو الشعر الشعبي البدوي المصري ، هذا ولقد جرت المحكمة على السنة سكان سيناء وعرفوا مثل الشعبي واستخدموه ، ومن أمثالهم : - اللي ما يعرف الصقر يشويه - خذ بنت السباع ولو بارت ، ودر مع الدرب ولو دارت ، وفوت بنت الأندال ولو زينها غاطى جبينها ... ومنها : - عوضك من الجمل قيده - ، الرفيق كز مامنه منهزم والعلاق عدم والجزيرة ككرم - ، ومنها : - مشيك في المعزة أربعين يوم ولا في المذلة ألف عام - ، وغيرها كثير ، وهذه الأمثال تستخدم مفردات البيت في التشبيه والاستمارة والكناية ، وهي في مجملها أمثال تسمى للتمسك بالقيم واحترام الإنسان ، وإن دلت فإنما لتدل على لغة وثقافة البادية الضاربة في البداوة ، والتمسكة بالتراث اللغوي الثقافي لمجتمعنا اللغوي العربي الخالدة .

٧ - في الجغرافيا الثقافية

تحتل سيناء مكانة تاريخية وجغرافية عظيمة على مر العصور ، إذ تقع شبه جزيرة سيناء في قارتين : قارة آسيا ، وقارة أفريقيا ، ولقد خصها الله بأربعة حصون منيعة من الجهات الأربع : البحر المتوسط من الشمال ، شلالات النيل من الجنوب (قناة السويس) وصحراء ليبيا من الغرب ، وصحراء سيناء من الشرق ، هذا وتبلغ مساحتها حوالي ٦١ ألف كم^٢ أي حوالي ثلث مساحة الدلتا ، وتنقسم طبيعياً أرضها إلى أقسام ثلاثة : بلاد

الطور - جنوب سيناء حاليا - ، بلاد التيه وهي سهم مرتفع فياح جامد القربة في الوسط - وسط سيناء - ، بلاد العريش وهي وباد من الرمال في الشمال عاشت على أرضها عدة قبائل غير مستقرة تنتقل حسب الكلال والرعى ومطول الأمطار.

هذا ولقد سميت سيناء قديما بعدة أسماء منها : جزيرة طور سيناء نسبة إلى جبل الطور أشهر جبالها والذي جاء ذكره في «القرآن الكريم» يقول المولى - عز وجل - : «التين والزيتون وطور سينين وهذا البلد الأمين» - كما عرفت في الآثار المصرية الفرعونية باسم توشيت أي أرض الجذب والعراء وعرفت ، في الآثار الآشورية باسم مجان ، ولعله تحريف اسم مدين ، وهو الاسم الذي أطلقه مؤرخو العرب على شمال الحجاز وجنوبي فلسطين ، وهي البلاد التي عرفت عند مؤرخي اليونان باسم «أولبيا بتر» ، أي الأرض المربية الصخرية ، كما عرفت في التوراة باسم حوريب ، أي الخراب ، وهذه الطبيعة قد جعلت السكان يتعاملون الصحراء ، ولقد انعكس ذلك على لغتهم ، وشمريهم ، ونمط تفكيرهم ، وطرائق معيشتهم أيضا .

ولقد دلت الآثار التي خلفها الفراعنة بأن سكان هذه الجزيرة منذ بدء التاريخ كانوا يتكلمون لغة غير لغة المصريين وعرفوا في الآثار المصرية باسم «هروشايو» أي أسيد الرمال ، كما عرف سكان الطور باسم «مونيتو» ، وعرفوا في التوراة باسم العمالق ، ولقد أضفى هذا الوضع على سيناء خصوصية ثقافية دينية وحضارية عظيمة . هذا ولقد مر «المتنبى» - شاعر العربية الكبير - وهو في طريقه من مصر إلى فلسطين بسيناء ، فقال له جمال المرأة السيناوية فأنشد يقول : حسن البداوة مجلوب بتطرية وفي البداوة حسن غير مجلوب هذا ولقد أنتجت هذه الطبيعة بجبالها وقمرها وصوت ذئابها أدبا مختلفا نابعا من طبيعة هذه الصحراء الساحرة .

٨- القضاء العرفي

البدوى مطوّر على العربية واحترام الآخرين من أبناء القبيلة والقبائل المجاورة هذا ويمثل القضاء العرفي الثقافة القانونية التي تنظم السلوك والمعاملات وتنشر العدل وقيم الحق والخير والجمال ، كما تنظم

شؤون الحياة العامة والخاصة ... إنه قانون اليد الصارم ، والجميع هناك يحترمونه وإلا فالصير الطرد من المشيرة ، أما من لا يطبق القانون فيتم الحكم عليه بتفريجه ، وهناك قضاة عرفيين توارثوا هذه المهنة ككبار عن كبار ، وأمر القاضي لا يرد ، فإذا حكم بغرامة كبيرة تحملتها القبيلة مع الفرد ولو لزم الأمر أن تبيع القبيلة جمالها وأثاثها وحلى نساءها لفدية ابن القبيلة وليس هناك سجن للمجرمين وإنما قضاء وقصاص ، فالقاتل يقتل أو يقيم عليه الحد والغرامة ، ولكل جريمة قاضيا حتى من يسرق الإبل والجمال له قاض يسمى قاضي الإبل ويتكون القضاء من درجات ثلاث لكل درجة قاض فتلاثة من كبار عرب ، وثلاثة من النشد ، وثلاثة من القصاص ، وثلاثة من المقبي ، وثلاثة من الزبدي وثلاثة من الضريبي ، إلا للبشع فإنه واحد ، والأول بمنزلة المحكمة الابتدائية والثاني بمنزلة محكمة الاستئناف ، والثالث بمنزلة التقاضي والإبرام ، فيذهب المتقاضيان إلى القاضي الأول فإذا لم يرتضيا بحكمه رفع الأمر للثاني وهكذا إلى الثالث ويحكمه نهائى ونافذ ، ولعل هذه الثقافة وتلك القوانين العرفية قد شكلت وعيا وثقافة مختلفة أثرت بعد ذلك في تشكيل الذائقة الثقافية العامة للإنسان السيناوى .

هذا ولقد ساهمت الأغنية الشعبية الفردية والجماعية في صياغة الوعي والذوق العام لدى المواطنين ولقد صاحبت الرقصات البدوية فرقا غنائية فكانت تلهم المصايد أغاني ولؤفة الهلال والناسبات أغاني أخرى ، كما ظهرت رقص الدبكة والدحية والزراعة بمصاحبة الأرغول والناس والمقرون ثم الدفر والفيولا والدرافر والأكورديون وتبارى الملحنون مستلهمين من أغاني التراث السيناوى زادا ميزاتناهم وموسيقاهم .

٩- الصحافة الثقافية :

عرفت سيناء الصحافة منذ عام ١٨٦٧ م على يد رجال شاركوا في مسيرة الصحافة المصرية ، وعملوا في المؤسسات الاعلامية كمراسلين للصحف وفي الأقسام الثقافية بها ومن هذه الصحف : الجريدة المسائية ، وجريدة السياسة ، وجريدة الشعب ، وجريدة المقطم ، وجريدة السعديين وغيرها .

هذا ويرجع تاريخ إصدار أول صحيفة سياسية سياسية ثقافية في سيناء إلى عام ١٩٥٠م وصدرت بعنوان صوت سيناء كما صدرت بعد ذلك جريدة سيناء الإقليمية ثم توالى الصحف بعد ذلك ، ويمكننا أن نقول أنها كانت صحفا ثقافية ركزت على المطالبة بعموم أهالي سيناء كما نشرت الكثير من القصائد والأعمال الطولية لأبناء سيناء وركزت على القضايا الثقافية والاجتماعية آنذاك ، وكان من مجالات صدرت لتساهم في إثراء المشهد الثقافي السيناوي ولا يسعنا المجال هنا لمصرها

١٠- المسرح السيناوي:

عرف سكان سيناء الأسلوب المسرحي عن طريق التقليد والمحاكاة للطبيعة البدوية ، كما نشأت التمثيلات التي اعتمدت في عرضها على راو واحد ، أو ممثل واحد وكانت تؤدي تلقائيا ، أي أن مؤلفها هو ممثلها ومخرجها وربما صاحب هذه التمثيلات بعض أصوات آلات الغناء البدوي ، هذا ويمرّ إلى السامر السيناوي نشوء الأوبرا البدوية التقليدية في مسرح الصحراء المفتوح ، حيث الأرض المنبسطة تمثل خشبة المسرح ، وحيث الظلام وضوء القمر والجبال في الخلفية يمثلون الديكور ، وحيث الرقص والشمر والغناء وصوت آلات الطرب ، وكلها تمثل الكورس الغنائي أو التخت العرسي ، كما نرى البدعين الذين ينشدون الشعر المرتجل ، وحيث رقصات السيف والعداء من فوق الهجن ، ولقد عرفت سيناء المسرح بشكله المتعارف عليه ١٩٥٦م وتم عرض مسرحية المرأة الممنعة من إخراج الأستاذ خيرى طولسون ، ثم توالى المسرحيات بعد ذلك وظهرت الفرق المسرحية من خلال المؤسسات الثقافية هناك ، ولقد ساهم المسرح السيناوي بشكل مباشر في تعميق قيم الانتماء ونشر الثقافة الوطنية في روع سيناء ، كما ساهم في الحفاظ على الموروث الشعبي هناك .

١١- الغم السيناوي (الغمر - الغفر).

عرفت سيناء الشمر منذ أقدم المصور ، ولعل بدوة سكان سيناء قد جلبت إليها هذا الفن الرائع حيث يتبارى شمر سيناء في البادية في لقاء القصاد ، وكان السامر السيناوي هو السوق الأدبية الذي يلتقى فيه

الشعراء ورواة القصص والسير وكيف لا ينشأ الشعر والغناء وسيناء
أرض القمر، أرض الرسالات حيث الجنة والوارفة الظلال، والجبيل والنواحيات
الغناء والكروم، هنرى الكروان يصدح، وتطير النوارس
والصقور، ويتفنن طائر البلشون على أمواج البحر الأبيض المتوسط
، كما أن النار المشتعلة بالليل وفناجين القهوة التي تدور، والإبل التي
تسير، والبدويات اللاتي يمزقن حول الأشجار بالناي، إنها سيناء مدينة
الإلهام والشعر والسحر والخيال.

ولعله من المفارقات الجميلة أن الإدارة المصرية حين أرادت اختيار نائب
لسيناء قد اختارت أمير الشعراء أحمد شوقي، وهكذا مبررها أن سيناء
ذات طبيعة خاصة وتحتاج إلى نائب ذا طبيعة خاصة، كما مر
يسيناء للتنبؤ، والبحترى، وذو النون المصري، وغيرهم، ولنا أن نسوق
قصة طريفة لنصرف أن المرأة قد شايكت الرجل في قرص الشعر، بل
وتفوقت عليه أيضاً فقد جاء في سيرة ذو النون المصري أثناء رحلته من
مصر لزيارة القدس الشريف أنه مرقى طريقه من مصر إلى بادية سيناء
وهناك رأى فتاة جميلة لم ير مثلاً روعة في الجمال، فأراد خطبتها فردت
عليه قائلة:

أحبك حين حب الهوى ، وحسب لأنك أمل لذلك
فأما الذي هو حب الهوى فشغلي بنكرائك عن سولك
ولقد نسبت.. هذه الأبيات إلى رابعة العدوية، وهي كما يذكر
ذو النون المصري "فتاة من سيناء".

ومهما يكن من صحة هذه القصة من عدمه، فإنما أوردناها لتدل على
مدى حب أهل البادية للشعر، ولنا أن نقسم شعر البادية في سيناء إلى
عدة أقسام:

١- القصيد

٢- المواليا

٣- حذاء الأهل

٤- غناء الرقص الدينية - للشريفة السامريه وجرار الزعمه الديكتة
٥- قصائد الشعراء (الشعر العمودي شعر التفعيلة قصيدة النثر).
٦- ألوان الشعر الشعبي: (المهاجرة - أغاني الحصاد - رؤية الهلال - ختان
الأولاد - أغاني المناسبات العامة).

وكلها ألوان مختلفة من الشعر، تكتب على أوزان خاصة أحياناً، وعلى أوزان الخليل بن أحمد القرطبي المعروف.

كما أن سكان سيناء عرفوا المحكايات والقصص وكانوا يروونها إلى جانب الشعر مشافهة، ولم تدون هذه القصص والمحكايات إلا منذ أربعة عقود على الأكثر، حيث كان البدوي يقص في السامر لسيناوى ما لاقاه من أهوال ومصاعب في الصحراء الممتدة.

ولعل أدباء وشعراء سيناء على كثرتهم بما لا يدع مجالاً لحصرهم في هذا البحث للتغنيب، لكننا نشير إلى أن أول ديوان مطبوع قد صدر في سيناء كان عام ١٩٥١م مؤلفه أحمد سلامة الليثي، وقد قدم له محمد حقي عثمان

وكان بعنوان "وحى الغيال"، كما تلاجت بعد ذلك الدواوين والكتب لشعراء وأدباء سيناء، ولم يلا أخطى الإحصاء حين أقول أنني عثرت على مبدعين يربو عددهم على الألف أو أكثر، كما وجدت قنانين تشكيلييين اتخذوا من البيئة السيناوية مصداً لاستلهام لوحاتهم، وقد حازوا أعلى الجوائز في مصر والوطن العربي.

١٢- زوايا الطل

هذا ولنا أن نذكر أن هناك معوقات كثيرة للنهوض بالشهد الثقافي السيناوي وبالتنمية الثقافية ومن هذه المعوقات منها ما هو جغرافي لبعد محافظة شمال وجنوب سيناء عن القاهرة، وكذلك عدم وجود مؤسسات ثقافية تنهض بالمبدعين، أو بمعنى أدق قصور الأداء الثقافي في المؤسسات الثقافية، ناهيك عن البيروقراطية والروتين الإداري، بالإضافة لضعف الميزانيات التي توجه لخدمة التنمية الثقافية، كما أن القبلية تقف حجر عثرة في النظر إلى تحديث الفكر والثقافة، ومع عصر النهضة العالمية ودخول الأنترنت والاتصال بالفضاء المكوني بدأت الثقافة تنمو قليلاً ولكنها غملى ونهدة، ونحتاج من المثقفين والدولة مما الوقوف للنهوض بمستقبل الثقافة في سيناء، وتلك لمرى نقطة جوهريّة إذا ما أردنا لمرور التنمية الثقافية أن ينمو جنباً إلى جنب مع محاور التنمية الشاملة.

هذا ولن نقف طويلا عند هذه المواقف وغيرها، لأننا نأمل في المرحلة القادمة مزيدا من الازدهار الثقافي لسيناء لتواكب الركب الحضاري للثقافة المصرية والعربية من جهة ، ولتتصل بمنظومة الثقافة العالمية كذلك .

خاتمة

وبعد : هل قدمنا للشهد الثقافي السيناوي بصورة متكاملة؟ وهل عرجنا إلى كل الروافد التي تصب في نهر الشهد الثقافي : كجمال التعليم والزراعة والاقتصاد والأنثروبولوجيا وما إلى ذلك؟ بالطبع لا ، ولكنها اضاءت على الشهد الثقافي ، وإن أخذت شكل المنحنى التاريخي والاجتماعي حينها ، إلا أننا وبشكل أمينة نقول : إن الشهد الثقافي السيناوي لا زال في طور النمو بعد سنوات العزلة والحروب التي عاشتها سيناء على مر العصور، كما أنه يتبع على كمال الشفقين والمتعلمين وكل صاحب قلم للمشاركة في النهوض بهذا الشهد . بالإضافة إلى الدور المنوط بالأحزاب السياسية والمؤسسات الثقافية ومؤسسات المجتمع المدني ، كما أنه يجب أن تبدأ الآن : نحن بأنفسنا، ولا نعمل على الدولة في كل أمورنا ، هذا يستغل سيناء تحتاج إلى كل قطرة عرق، وكل نقطة جوف قلم ، لنحضر التقدم للشهد لمصرنا الحبيبة .

كانت هذه اضاءات أولى للمشهد الثقافي في سيناء ، ونأمل في السنوات القادمة أن نقدم مبحثا أكثر اسهاما ، تعرض فيه للشراء والأدباء وأعمالهم وإبداعاتهم عسى أن نقدم صورة متكاملة لهذا الشهد السيناوي الجميل .

والله للوفق

العريش : ١٤/٨/٢٠٠٦م
حاتم عبد الهادي السيد

الإسماعيلية

عهد الله الخافي

عروس القنال رائحة السحر ويديمة الجمال تتجلى ما بين صفاء ونقاء ،
ما بين شموخ وبهاء ، هادئة جذابة مرهقة الحس ورقية للشاعر ، ترتدى
ثوبا مطرزا بالأزهار الجميلة التي تفتح على أغصان الأشجار التي تملأ
البساتين والحدائق والتنزهات ، وتمتد إلى لليادين والشوارع وحتى داخل
النازل لتكسيهما باللون الأخضر الذي يجعلها فاتنة المنظر ورائعة للظهر .
ومما يزيدهما تألقا ودلالة شواطئها الممتدة على قناة السويس وأثارها
التاريخية ومزارقها السياحية ومعارضها الحربية ومواقعها العسكرية
التي شهدت معارك ضارية في حروب عدة ما بين أطماع المحتلين ومؤامرات
المتدين وطمع الحكام الصيغوني الذي تغطي كل حدود الكراهية
للإسلام والمسلمين حيث قام الجيش المصري العظيم مع المقاومة الشعبية
في ردع القوات الامبريالية وأعاد لمصر والعالم العربي أجمع عزته
وكرامته ، وتجلس مدينة الإسماعيلية في منتصف القناة وسيناء ،
فهي من الشرق محافظة شمال سيناء وجنوب سيناء ، ومن الغرب
محافظة الشرقية ، ومن الشمال محافظة بورسعيد ، ومن الجنوب محافظة
السويس ، وفيها عدد كبير من المدن الرائعة التي لا تقل سعرا وجمالا عن
لمدينة الأم الإسماعيلية والتي تسير جميعها في نسق واحد نحو النمو
والتنوير في شتى المجالات ، نحو حاضر مشرق ومستقبل أكثر إشراقا
وهي مدن / فايد - سرايوم - القنطرة شرق - القنطرة غرب - أبو خليفة -
المستقبل - أبو صوير بالقصاصين - التل الكبير - وتتبع هذه المدن قرى
وكفور ونوع كثيرة قمة الإتقان والإبداع والتقدم للمستمر إلى الأعلى
والأجمل في كل نواحي الحياة .

دور الثقافة والواقع الثقافي كمنحور تنبت منه معاور عديدة لتصب
في شرايين المجتمع فهي العامل الرابع لاكتمال دورة الحياة قلن تصلح
الحياة بدون علم ولن يتقدم العلم بدون ثقافة ولن تفرج الثقافة من إطارها
الا اذا انتشرت وتغلغلت في النفس البشرية وتمكنت من الوجدان ، فهي

التي تقوم النفس وتفتح المقول وتبهر الأذهان فتخرج الأفكار واعية
والرؤى سعيدة فتتقدم للمجتمعات وترتقى الأوطان .

ولذلك فإن دور الثقافة ضروري جدا للمجتمع الإسماعيلي ليمكن
من خلالها من التغلب على مصاعب الحياة وأن يولعك مستجدات العصر
ولأن يجاري الأحداث بكل ما فيها من أزمات وتحديات تجعل العالم كله
على قومة بركبان .

لذلك فإنه لا بد أن يفعل دور الثقافة ليشمل ربوع الوطن وجموع
المواطنين.

ولذلك فإنني سوف أعمل جامدا على سرد الحقائق بعيدية تامة
وانتدق إلى كل ما يثلج صدري وإلى كل ما يورقني في الواقع الثقافي
داخل كيان المجتمع الإسماعيلي الذي لتمي إليه قلبا وقالبا .

ومما لا شك فيه أن الثقافة في المجتمع الإسماعيلي لا تقل بأي شكل
من الأشكال عن جميع الثقافات المتحضرة حيث أنها تملك مقومات النجاح
بما لها من مكانة رفيعة وبما فيها من حركات أدبية وفنية متميزة ولما
بها من رموز أسست وتمرس على الحياة الثقافية وأبدعت فيها ، منهم من
رحل عنا ومنهم من هم بيننا ، وبدنية لا بد أن أهدى أرواح الرموز الذين
فارقونا باقات من الأزهار ورحمات واسعة على ما قدموه للثقافة ولذكر
منهم الراحل العظيم؛ على الراعي ناقدنا هذا وأستاذنا جليلا ، والراحل
العظيم للسرحى محمود دياب صاحب مسرحيتي رسول من قرية دميرة
والزويعة ، وتم يأتي الراحل الزجال الساخر عم مصطفى إبراهيم صاحب
ديوان إقرار ذمة مالهية ، ثم يأتي الراحل الفاضل / محمد عيسى القوي
صاحب القصص الرائعة ، ثم يرحل عنا الراحل العظيم وصاحب الأعمال
العائدة الشاعر فاوي الشريف الذي قدم لنا أعمالا رائعة وصدر له ثلاثة
دواوين هي (طواف في البلاد ، سبعة في عروقي ، خيول الحزة) ، ثم صدر
له بعد وفاته ديوان (سهيل القصائد) الذي قدم له الدكتور الشاعر
والناقد يسرى المزب في كتاب الأبحاث بمؤتمر أدباء مصر في بورسعيد
ومؤتمر أدباء إقليم القناة وسيناء والذي تم فيه أيضا تكريم اسم الراحل
فاوي الشريف تقديرا لتاريخه المشرف ، ومن رموز رحلت إلي نجوم مازالت
تسطع في سماء الثقافة فترى الأستاذ الشاعر سناء الحمد بدوي والتدبير
المميز القاضي / محمد عبد الله عيسى ثم تأتي الشاعرة / سلمى اللواتي ثم
الشاعرة / زينب الشريف .

ثم يأتى الجيل الذى يليهم القاص / مصطفى العريى - عبد الحميد بسيونى والقاص / جمال عبد المعتمد والقاص والشاعر أحمد مطاوع والشاعر أحمد اسماعيل ثم يأتى الشعراء مدحت منور و عبد الرحيم البنا و محمد يوسف ثم الشاعر الصحفي جمال جراحى والشاعر والصحفى سمير أبو الحمد ثم الزجال الكبير على نظير هويدى ثم الزجال الجليل إسماعيل محمد إسماعيل ثم يأتى الشاعر الكبير عبد النبى شلتوت ثم يأتى الشعراء محمد رجب وشوقي عبد الوهاب والكثير والكثير ممن يفعلون دور الثقافة ويتفاعلون معها .

دور الثقافة بالإسماعيلية يتأرجح بين الجيد والمقبول نظرا لتذبذب مستوى الأداء الثقافى لعناصر الحركة الثقافية وهنا لابد وأن أشيد بالعناصر الفنية والتي تتمثل فى الفرق المسرحية والموسيقى العربية والفنون والتي تتمثل فى الفرق المسرحية والموسيقى العربية والفنون الشعبية وفرقة السمسمية والتي تقدم أعمالا متميزة فى شتى أرجاء المجتمع وتتفاعل مع جمهور المواطنين فى جميع المشاركات والمناسبات القومية والشعبية والدينية بالفروج إلى الحدائق العامة والبيادر والمنتزهات وتأثر تأثيرا خاصا على جميع المشاركين فى مهرجانات الإسماعيلية من خارج المجتمع الإسماعيلي ، وهنا لابد أنؤكد أن العناصر البهيمية هى الأكثر إيجابية فى تفعيل دور الثقافة ثم يأتى فى المقام الثانى الحركة الأدبية نظرا لعوامل عديدة يشارك فيها القارئون على الثقافة والمبدعون والجمهور الإسماعيلي ، فإذا تطلعنا برؤية ولقمة إلى الأماكن التى تقام بها الأنشطة الأدبية فسنجد أنه ليس هناك أماكن مخصصة لنوادي الأدب وذلك بصفة عامة ، حتى داخل قصر ثقافة الإسماعيلية بشكل ما يملك من حجرات وصالات مؤتمرات ومسرح على أعلى مستوى ، فلا يوجد بداخل هذا الصرح مكان مخصص لنادى أدباء الإسماعيلية داخل قلعة الثقافة ، مما يؤثر بالسلب على الأدباء والمبدعين ، وما يقلل من تفعيل دور الثقافة على الوجه الأكمل . وكذلك ينطبق هذا على نادى أدب القنطرة شرق ، فليس له مكان مخصص لمزاولة أنشطته التى تستحق الاستفادة بما يقوم به ، مما يعرض الجهود الخارقة الذى يقوم به جميع عناصر النادي بالجهود الذاتية فى مكان تابع لمركز شباب القنطرة والذي هو أيضا تابع لهيئة السكة الحديد للسلب ، أى أنه لا يوجد مكان لنادى لبناء القنطرة الأمر الذى

يقلل من كفاءة الممارسين للنشاط ويحبط معنوياتهم ، والنادى الثالث التابع لثقافة التل الكبير تم حله وقتله عمدا مع سبق الإصرار بقول عشوائى ويمارس الأدباء أنشطتهم وإبداعاتهم فى أى مكان حتى لو على المقهى .

ومما يجعل الثقافة مقبولة ما يقام من أسابيع ثقافية واستضافات خارجية لبعض المبدعين والمفكرين برغم أنها لاتفيد لعدم جدية العناصر المشاركة فيها والتي تكاد تكون ضئيلة جدا ومما لا شك فيه أن الاسيات والندوات التي تقام خارج الثقافة هي للتنفس الحقيقي للمبدعين وتعتبر ثقافة خاصة خارج حدود الثقافة المكبلة باللوائح الروتينية ، فتقام يوم السبت أسبوع برعاية الشباب وتقام يوم الأحد أسبوع بالساحة الشعبية بالتل الكبير ويوم الاثنين تقام ندوة نادى الشجرة - وندوة الزهالين بنادى الأشراف ويوم الثلاثاء تقام ندوة وليلة اللوتس بالمنتزة وتقام يوم الأربعاء ندوة نادى الادب بقصر الثقافة وتقام يوم الخميس ندوة نادى الأدب بالقنطرة شرق وتقام يوم الجمعة ندوة بالقنطرة غرب ، لذلك صار للمبدعين تقريبا نشاط دائم ومستمر مما يجعلهم هم الذين يعملون الدور الثقافى فى المجتمع الإسماعيلى وهنا يجب أن أشير إلى أنه لابد من تطوير منظومة العمل الثقافى لتتماشى مع مستجدات الواقع ، ويجب أن يقف العمل الثقافى بتلك المنظومة التى تسير حسب مقاييس ومعايير قديمة وأصبحت غير قابلة للاستخدام وقد انتهى عمرها الافتراضى فلن تستطيع هذه المنظومة مواجهة التقدم العلمى الرهيب وتكنولوجيا العصر والعمران المتنامى والتجمعات السكنية الجديدة والكثافة السكانية التى تتمدى حدود اللا معقول ولذلك يجب تغيير كل القوانين واللوائح لمواجهة متطلبات العصر الحديث ، وعلى هذا فأننى أرى أن دور الثقافة فى الإسماعيلية ينقصه القليل ولكن الأهم شكلا ومضمونا أن يفعل دور الثقافة داخل المجتمع الإسماعيلي لصالح الأدباء أسوة بالمناصر الفنية الأخرى ، إلى المواطنين بكل ملوانتهم وانتماياتهم ، ليتواصل الأدباء مع جمهور المجتمع الإسماعيلي من خلال منظومة جادة وجيدة تنطلق لكل صوب وحذب فى الالتزامات والأماكن الأثرية والسياحية والمعارض الحرة والواقع المسكونة والمزلات الكثيرة بالمدينة وخارجها لتتواصل الثقافة من خلال الإبداع ليكون التوصل الثمر الذى يؤثر فى المتلقين بما له من

مردود طيب على جهد المواطنين وعملهم .

وهنا أسأل لماذا تقام الاحتفالات والندوات الأدبية الخاصة بالثقافة داخل قاعات مغلقة ومغلقة بالسوفان ولا يرتادها الا المشاركين فيها ، وعلى هذا فإنه لا فائدة ولا جدوى من إقامة مثل هذه الممارسات في ظل عدم وجود جمهور لتفريجه من بؤر الإجرام والانهلال والشذوذ والفساد وكل الأفكار التي تؤرق الأئمة وتدمى القلوب .

فالثقافة هي المحك الحقيقي لقياس نبض الجماهير والتعرف على أسلوب المواطن في تخطي العقول ومواجهه الأزمات والتغلب على مشاكله اليومية ، ولذلك يجب أن تلعب الثقافة دور المخلص الراسي إلى تقييد الأجواء المعبة بالأحداث المتلاحقة والتي تجلب لنا المشاكل الدولية والحروب المفتعلة والاعتداءات غير الشرعية والاحتلال والقتل والتعذيب والتفريب والتشريد والإساءات المتعددة للدين والرسول الخ .. لذلك فإن الثقافة هي الركيزة الثابتة التي تحمي المجتمعات من التلويح والإرهاب والأراء للزيف والتصويرات الوهمية والحسابات المغلوطة والنظريات الفلسفية المعقدة التي تؤدي إلى عوالم وخيالات .

وتحتاج الثقافة إلى دعم أكثر موضوعية لتتمكن من تلبية دورها وتطوير عناصرها حتى تكون عامل جذب لزيادة عدد الممارسين والأنشطة الثقافية واستقطاب المثقفين ولكتشاف الموهب وتنمية مهارات وقدرات الخانات العجدة التي تتطلع إلى ممارسة جادة واحتكاك مفيد بالأخذ بأيديهم ومساعدتهم على البذل والعطاء ، ويحتاج الدور الثقافي أيضا إلى التمييز المستمر لجميع عناصر الثقافة بتقديم الجوائز المثالية والتميز إلى التميزين وذلك سوف يؤثر بالإيجاب على دور الثقافة حيث سيجاهد الجميع إلى الاستمرار في الحضور والمشاركة في جميع اللقاءات وذلك سوف يؤدي إلى تفعيل الدور الثقافي إلى أقصى درجات التفعيل .

وعلى صعيد العمل الهاد بنواحي الأدب أتقدم بكم آيات الشكر والعرفان إلى الزميل الصحفي جمال حراحي على ما يقدمه من جهد مضني داخل النادي وفي مجال الصحافة حيث أنه يعتبر ممارسا جيدا وصحفيًا قديرًا وجديرًا بالاحترام لما يقدمه للثقافة والمثقفين من خلال نشر موضوعات وإبداعات وأخبار الشعراء بما يجعل إبداعات الشعراء والقاصين في متناول الجميع ويحب أيضا أن أشكر الشاعر أحمد إسماعيل رئيس نادي القنطرة شرق على ما يقدمه للثقافة والحركة

الأدبية حيث أنه أصدر خلال هذا العام مجموعة كبيرة من الإصدارات الأدبية.

وانتقد بكمل الشكر والتقدير إلى أدباء التل الكبير جميعا على عملهم الصواب من أجل الاستمرار على الساحة الثقافية بعد أن تم حل ناديم فجعلوا من أنفسهم جنودا تقاتل دون الحاجة إلى أي دعم من الثقافة والجدير بالذكر أنهم هم الذين أسسوا وفعلوا إقامة مؤتمر اليوم الواحد منذ فترة طويلة وبالجهد الذاتي ، وهم جميعا مدعون حقيقيون ويأثرون تأثيرا فاعلا داخل وخارج مدينتهم التل الكبير .

الثقافة والإعلام

تعتبر الإسماعيلية هي الداعم الحقيقي للثقافة فيما تقدمه من برامج مرئية ومسموعة وصحافة جادة تتمثل في القناة الرابطة وإذاعة القناة وجريدة القناة الأسبوعية فمن خلال تليفزيون القناة يحلل البدعون والأدباء والمفكرون على الجمهور الإسماعيلي في برامج منتظمة ولقاءات جيدة يتفجر من خلالها طاقات البدعين وتناقش الموضوعات الثقافية والتي تعالج قضايا الثقافة والمثقفين وتنفرد إذاعة القناة بتقديم برامج عديدة تقديم الأدباء القدامى وتكتشف للموهبين وتعتبر البرامج التي تقدمها ثرية ومفيدة للثقافة بجميع عناصرها والمواطنين جميعا . وتأتي جريدة القناة التي تخصص جزءا ليس بالقليل لنشر إبداعات البدعين وطرح الموضوعات الثقافية التي تجعل الثقافة والمثقفين في دائرة الضوء وهنا أود أن أشيد بدور الصحفي أبو الحمد والشاعر الزميل عبد الحليم سالم فهما يمتيزان فاعلين حقيقيين لدور الثقافة والمجتمع الإسماعيلي وهناك جرائد من خارج الإسماعيلية تساعد كثيرا في تفعيل دور الثقافة ونشر إبداعات البدعين وهي جريدة الرأي ومراسلها الشاعر أبو العنين شرف الدين ومجلة الأدب وجريدة العمال وغيرها الكثير مما يعملون دور الثقافة في مدينة الإسماعيلية.

الثقافة وفروع اتحاد كتاب مصر بالشرابية وإقليم القناة وسيناء الثقافي .

مما لا شك فيه أن دور الثقافة في الإسماعيلية لا يند ولا يفعل أكثر

من خلال فرع اتحاد كتاب مصر بالشرقية وإقليم القناة ليمكن للبدعين والأدباء من اكتساب عضويته والتي ستؤدي إلى ارتفاع مستوى العمل الثقافي بالإقليم عامة وبالإسماعيلية خاصة مما سيقدمه فرع الاتحاد من مشاركات جادة ترفع مستوى الأداء وتجعل الأدباء يحصلون على حقوقهم المعنوية والأدبية حيث إن فرع الاتحاد له منظرته التي يعمل من خلالها وهي منظومة متكاملة تتماشى مع الواقع وتطوّر بعين فاحصة إلى كل ما هو جيد وجدير بالاحترام وعلى ذلك فلا بد أن يفعل دور الاتحاد داخل الثقافة بالإسماعيلية لتستفيد الثقافة والمثقفين والمواطنين داخل المجتمع الإسماعيلي.

الأمول لتفعيل دور الثقافة :

أولاً : يجب تفعيل دور الثقافة لتشمل كافة مدن محافظات الإسماعيلية وذلك لنشر الوعي الثقافي بين ربوع المحافظة بإنشاء بيوت ثقافة وأندية أدب بكل للندن أسوة بمدينتي الإسماعيلية والقنطرة شرق وهي مدينة قايد القنطرة غرب أبو غليفة أبو صوير - القصاصيين - التل الكبير علما بأن هذه المدن يوجد بها أعدادا كبيرة من المثقفين والمبدعين الجادين الذين يقومون بدورهم حتى في غياب الثقافة من خلال قنواتها الشرعية.

ثانياً: يجب تفعيل دور الثقافة بالفروع من الأبنية الثقافية إلى جميع الأماكن التي يمكن أن تمارس فيها أعمال فنية وأدبية مثل النوادي ومراكز الشباب والساحات الشعبية مما يمكن الشباب والشيوخ معا من ممارسة الثقافة بالاستماع والاستمتاع بكل ما تقدمه عناصر الثقافة ليكون التواصل والتوصيل ليصبح للمجتمع الإسماعيلي أكثر علما وأنضج فكريا يؤهله لأن يكون مثقفا حقيقيا.

ثالثاً: يجب على الثقافة أن تفعل ويقصى سرعة تأجيح الانتماء في الأجيال الجديدة لرموز الثقافة الراحلين بإحياء ذكراهم سنويا في احتفالية جديدة بهم لتعرف الأجيال الجديدة من هم الرجال الذين سيقدمهم وآثروا الثقافة في مجتمهم ويجب أيضا تفعيل دور الرموز الذين مازالوا بيننا للاستفادة من خبراتهم.

وكذا يجب تفعيل الأساتذة في الجامعات والذين لهم أفكار تستطيع أن تطورا كثيرا من الأداء الثقافي بالمشاركة بأبحاثهم

وتجاريهم.

ويجب أيضا تفعيل دور القادة العسكريين الذين شاركوا في الحروب للاستفادة من بطولاتهم.

رابعاً: يجب على القائمين على الثقافة بالإسماعيلية عمل مسابقات دورية في جميع الأندية وبيوت الثقافة لكي تكون هناك منافسة بين العناصر مما يؤدي إلى زيادة الحضور والمشاركة للأجيال القديمة والجديدة.

وكذلك يجب زيادة اعتمادات بيوت الثقافة وأندية الأدب لتمكين من تأدية دورها على الوجه الأكمل بتنظيم الندوات واستضافة بعض كبار البدعين والفكرين للارتقاء بمستوى الثقافة بالمجتمع الإسماعيلي وسيؤثر ذلك بالقطع على مستوى البدعين والعناصر الفنية.

خامساً: يجب أن يفعل دور الثقافة لصالح العناصر الثقافية بإنشاء معارض وفي أماكن حيوية لعرض إصدارات الفنانين والبدعين ويتمكن الفنانين من عرض أعمالهم والبدعين من عرض مطبوعاتهم ويتعرف المواطن على قنانيه ومبدعيه ويصل إلى رؤيا وأهمية عن الثقافة في مدينته وكذلك الفنان أو المبدع من المشاركين فسوف يخرج من دائرة الظل إلى شمس الشهرة مما سيؤثر بالإيجاب على ارتقاء الأداء الثقافي ويؤدي إلى ثقافة مجتمعية شاملة.

سادساً: يجب على القائمين على الثقافة بالإسماعيلية أن يكونوا دائماً جادين في تعاملهم ، مجاهدين في أماكنهم عاقدين العزم على النمو والازدهار بمد يد المون إلى كافة العناصر.

وذلك بعدم التشبث بالروتين واللوائح وعدم تعطيل الحركة الثقافية بحجج وأمية . وإن يساوا بين البدعين في المشاركة في المؤتمرات فليس هناك كبير وصغير وإنما الإبداع والفن هو الفيصل والفاصل للترشيح من عدمه ويجب أيضاً أن يفعل دور فرع الثقافة وقصر الثقافة ونادى الأدب المركزي أكثر وأكثر لكي تسير مركب الثقافة إلى بر الأمان .

وأخيراً .. لحكم منى جميعاً رؤساء وعاملين وجميع عناصر الثقافة بالمحافظة كل الشكر والتقدير والاحترام وأتمنى من الله العلى الكبير أن يوفقنا جميعاً لما فيه الخير والرشاد والسداد فإذا كنت أصبت فلا تشكروني على ما قدمت وإذا أخطأت فأعذروني فكل ابن آدم خطاء وخير الخطائين التوابون .

رقم الإيداع بدار الكتب

2007/3333

ترقيم دولي I.S.B.N

977-374-261-X

دار الإسلام للطباعة والنشر

050 / 2266220

0122614363